



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

ANTONIO MARCOS DOS SANTOS TRINDADE

O LAMENTO DAS SEVERINAS: RELAÇÕES DE GÊNERO NO ROMANCEIRO
SERGIPANO

SÃO CRISTÓVÃO-SERGIPE

2015

ANTONIO MARCOS DOS SANTOS TRINDADE

O LAMENTO DAS SEVERINAS: RELAÇÕES DE GÊNERO NO ROMANCEIRO
SERGIPANO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, na área Estudos Literários, Linha: Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá

São Cristóvão

2015

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

T8321

Trindade, Antonio Marcos dos Santos

O lamento das Severinas: relações de gênero no Romanceiro Sergipano / Antonio Marcos dos Santos Trindade; orientador Antônio Fernando de Araújo Sá. – São Cristóvão, 2015.
202 f.; il.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2015.

1.Literatura brasileira – Sergipe. 2. Literatura Sergipana. – gênero. 3. Mulheres. I. Sá, Antônio Fernando de Araújo., Orient.
II. Título.

CDU 821.134. 3(813.7)-055.2

ANTONIO MARCOS DOS SANTOS TRINDADE

O lamento das Severinas: relações de gênero no Romanceiro Sergipano

São Cristóvão, _____ de _____ de 2015

Aprovada por:

Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá (UFS) - Orientador

Prof. Dr. José Raimundo Galvão (UFS) - Examinador Interno

Prof. Dr. Gilmário Moreira Brito (UNEB) – Examinador Externo

À minha mãe, Euzice dos Santos Trindade, pelo exemplo de fé;
À minha irmã, Rita de Cássia dos Santos Trindade, pelas lições de
perseverança e de amor à vida;
À minha filha amada, Ananda, minha felicidade;
E ao meu orientador, Antônio Fernando de Araújo Sá, pela realização!

AGRADECIMENTOS

Antes de agradecer a todas as pessoas que compareceram, na trajetória do fazimento desta dissertação, gostaria de começar – como no princípio era o verbo... – agradecendo ao Mistério Maior, a Deus, o verbo espiritual do qual provém a vida, em carne e osso. Depois, agradecer ao meu saudoso pai, Aloísio Oliveira da Trindade (*in memoriam*); à minha mãe, Dona Euzice dos Santos Trindade, minha mestra, nos segredos da existência; e a todos os meus irmãos: Messias (*in memoriam*); José Luís, pela renovação em minha vida; Pedro; Serginho; Aparecida; Socorrinho e Ritinha. A você, Ritinha, particularmente, devo dizer que devo o retorno ao mestrado. Obrigado, minha irmã! À minha esposa Joelma e à minha filhinha Ananda, pelo amor!

A Francisco José Alves. Muito lhe devo, professor Francisco, desde o começo do trabalho, ainda como pesquisa de Iniciação Científica. À prof^a. Rita de Cassi, pela fraternal atenção. A Maria Lúcia Dal Farra e a Francisco J. C. Dantas, pelo carinho com que sempre me receberam e pelos momentos de paz vividos em Lajes Velha. A Adriana Sacramento, minha companheira de indagações existenciais, pela amizade fiel. Ao professor Bruno Gonçalves Alvaro, pelas palavras gentis de encorajamento e pelas indicações preciosas. Ao professor José Raimundo Galvão, pelo carinhoso acolhimento, pelos livros, os quais muito me ajudaram, tanto na pesquisa como em minha vida pessoal, e pela leitura cuidadosa que fez dos primeiros capítulos da dissertação. Ao prof. Fávero e à prof.^a Jaqueline, pela acolhida.

Ao professor Antônio Fernando de Araújo Sá, que, em minha primeira reunião como seu orientando, contando-lhe eu dos inícios da pesquisa e do primeiro mestrado inconcluso, disse: “_Dessa vez sai (ele estava falando da dissertação) nem que seja a fôrceps!” De fato, se não fora a sua força, grande mestre, realmente não teria terminado a escrita final. Devo-lhe o resultado alcançado, fruto de todas as leituras criteriosas por sua orientação sugeridas e, sobretudo, a nobreza com que fui tratado, ao longo do percurso.

A Luquinhas e à sua esposa Tatiane, sem os quais o *abstract* não sairia. A todos os meus colegas interlocutores (Oscilene, Hudson, Karl, Otávio, Dani, Ozeias, Filipe e Hernani).

A Valadares Filho e a Sheila, pelo apoio na consecução da licença para o mestrado. À querida prof^a Maria Aparecida, diretora do Colégio Estadual Leonor Teles de Menezes. À prof^a. Isa Cardoso, por me substituir. E aos amados alunos e colegas de trabalho.

A Jackson da Silva Lima e a Dona Salete, pelo amparo generoso.

À Secretaria de Estado de Educação de Sergipe, pela licença remunerada para o curso.

A todos, os meus mais sinceros e profundos agradecimentos!

O romance em verso contando a história da “Bela infanta” ou da “Moura encantada” fazia parte da vida daquela família, num mundo rural sem luz elétrica, sem rádio, sem televisão. Numa noite, fazia o papel de canção de ninar; em outra, o papel de “história de Trancoso” ou “da carochinha”. Era lembrado e recitado nas noites festivas, quando a família cantava com as visitas, quando se tocava algum instrumento, quando se diziam sonetos de amor, versinhos humorísticos.

(TAVARES, 2005: p. 101).

RESUMO

Esta dissertação visa esclarecer como aparecem, no *corpus* constituído por quatro romances tradicionais, constantes do livro *O Folclore em Sergipe*, de Jackson da Silva Lima, as relações entre os gêneros masculino e feminino. O que pautam tais relações ou interações e o que as caracteriza literal e figuradamente. Assim, são abordados, nos modos como se estabelecem as relações entre os gêneros, a hierarquia, a segregação, o antagonismo, a igualdade, a violência física e simbólica, a confiança, a desconfiança, a sedução e a atração mútua entre os gêneros. Além disso, partindo da análise desses modos de interação nos textos, são discutidos os contextos patriarcais a que tais relações remetem: tanto o contexto diegético das personagens femininas, quanto o contexto moderno das narradoras que enunciam e transmitem os romances. É feita introdutoriamente uma breve apresentação do coletor, editor e folclorista Jackson da Silva Lima, seu percurso de formação intelectual, bem como é apresentado o contexto histórico em que as narrativas foram coligidas por ele e a tradição dos estudos de folclore em Sergipe na qual ele se insere. São também discutidos, a partir da perspectiva de autores como Stuart Hall, Peter Burke e Mikhail Bakhtin, os conceitos de cultura popular, vista como cultura dos dominados, e as tensões e circularidades, na relação entre esse tipo de cultura e a cultura erudita, vista como expressão cultural das classes dominantes. Por fim, é abordada também, como suporte teórico na discussão das relações entre os gêneros, a condição feminina, segundo Simone de Beauvoir, a categoria gênero, segundo Teresa de Lauretis e o conceito de subalternidade, segundo Gayatri Chakravorty Spivak.

Palavras-chave: Relações de gênero. Romanceiro Sergipano. Romances tradicionais.

ABSTRACT

This dissertation aims to clear how are shown, in the *corpus* made by four traditional ballads, constants of the book *O Folclore em Sergipe*, by Jackson da Silva Lima, the relations between the male and female gender. What guide these relations or interactions and what feature them as literal and figuratively. Thereby, they are addressed, in the ways of how the relations between the gender are established, the hierarchy, the segregation, the antagonism, the equality, the physical and symbolic violence, the trust, the distrust, the seduction and mutual attraction between the genders. Moreover, starting from the analysis of these interaction ways on the texts, are discussed the patriarchal contexts and to what these relations refer: both the diegetic context of the female characters and the narrators' modern context that set out and transmit the ballads. It's made introductorily a short presentation of the collector, editor and folklorist Jackson da Silva Lima, his intellectual formation route, as it is shown the historical context where the narratives were collected by him and the folklore studies tradition in Sergipe, where he belongs. Are also discussed from the perspective of authors as Stuart Hall, Peter Burke and Mikhail Bakhtin, the popular culture's concepts, saw as dominated culture, and the tensions and roundness, in the relation between this kind of culture and the classical culture, saw as cultural expression of the ruling classes. Lastly, it's also addressed, as theoretical support in the discussion of gender relations, the female condition, according to Simone de Beauvoir, the gender category, according to Teresa de Lauretis and the concept of subalternity, according to Gayatri Chakravorty Spivak.

KEYWORDS: Gender relations. Romanceiro Sergipano. Traditional ballads.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
I. Jackson da Silva Lima: coletor, editor e folclorista.....	26
I.1. Trajetória intelectual do autor e suas principais obras.....	28
I.2. O pesquisador na tradição dos estudos de folclore em Sergipe.....	32
I.3. <i>O Folclore em Sergipe</i> : descrição e contexto da pesquisa.....	36
II. Romanceiro, tradição oral e cultura popular.....	44
II.1. Perfil sociocultural das romanceiras.....	57
II.2. Condição feminina em Simone de Beauvoir.....	68
II.3. Gênero em Teresa de Lauretis e subalternidade em Spivak.....	75
III. O lamento das Severinas.....	82
III.1. Relações de gênero no travestismo da donzela-guerreira.....	86
III.2. Romance do castigo da esposa infiel.....	103
III.3. Romance do retorno do marido ausente.....	112
III.4. Romance da tirania do pai totêmico.....	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS.....	170
ANEXOS	184
I – Fotografias.....	185
II – Os textos das versões analisadas.....	187
III – As solfas de duas versões.....	202

INTRODUÇÃO

As leituras do Romanceiro Sergipano, que esta dissertação apresenta, decorrem de um contato com este tipo de literatura oral iniciado através da literatura de cordel e da cantoria dos poetas populares. Criança ainda, numa infância vivida no Mercado Central de Aracaju, travei contato com os folhetos de cordel, os quais fascinaram minha imaginação. Além dos folhetos, tive a oportunidade de assistir, frequentes vezes, às cantorias entre os repentistas, que se apresentavam – como ainda se apresentam - nas ruas desse mercado, amontoando em torno de si uma pequena multidão de pessoas, encantadas com a beleza de sua arte. Tais experiências deixaram em mim marcas de uma profunda admiração pela cultura popular, particularmente pela literatura oral.

Desses primeiros contatos com a cultura popular e da vivência nesse ambiente culturalmente rico, que era nos idos de 1980 - embora ainda o seja - o Mercado Central de Aracaju, gradualmente meu interesse se voltou mais especificamente para o estudo do Romanceiro Tradicional. Literatura oral de origem ibérica, o Romanceiro foi trazido para o Nordeste durante o período da colonização. No entanto, no Nordeste, essa migração não resultou num processo apenas passivo de recepção por parte do nordestino. Ao contrário, os romances vindos de Portugal passaram aqui a receber a contribuição de outras tradições, também orais, que aos poucos foram fazendo com que o Romanceiro Ibérico ganhasse um perfil próprio em terras brasileiras, constituindo-se no Romanceiro Popular do Nordeste.

Tais contribuições podem ser verificadas, no plano do conteúdo, nos novos temas, nos novos personagens e nos ciclos inteiros de assuntos que aqui foram sendo criados, enriquecendo o Romanceiro Ibérico. Além disso, no plano da forma, novos tipos de estrofe e novas maneiras de organizar as rimas acabaram por dar um formato próprio ao Romanceiro Popular do Nordeste, conforme bem nota Bráulio Tavares (2005: p. 100).

Em decorrência dessa especificidade do Romanceiro Popular do Nordeste, em relação ao Ibérico, Ariano Suassuna (2010: p. 256), seguindo Gustavo Barroso, chegou a sugerir que esse termo, Romanceiro Popular do Nordeste, fosse usado apenas para referir-se à poesia improvisada do Nordeste, englobando, de um lado, as sextilhas e

décimas e estrofes delas derivadas, além de outras estrofes. E de outro, a literatura de cordel e de tradição oral decorada e, dentro dessa tradição, os romances, abecês, pelejas e cantigas.

O interesse pelo estudo do Romanceiro Sergipano, então, começa como uma decorrência natural desse primeiro contato com a literatura de cordel no Mercado Central de Aracaju e da convivência com a literatura popular que circulava nesse ambiente. Mais adiante, na graduação em Letras, na Universidade Federal de Sergipe, numa pesquisa feita através do PIBIC/CNPq em nível de Iniciação Científica, sob a orientação da professora Maria Lúcia Dal Farra e coorientação do professor Francisco José Alves, comecei a estudar o Romanceiro Sergipano, impressionado com a grande quantidade de romances coligidos pelo folclorista Jackson da Silva Lima.

Posteriormente, em 2001, ingressei no mestrado em Teoria da Literatura na UnB – Universidade de Brasília -, sob a orientação da professora Rita de Cassi e coorientação da professora Maria Lúcia Dal Farra. Contratempos ocorridos no ano de 2002, em âmbito familiar, impediram-me, todavia, de concluí-lo, apesar dos êxitos alcançados, no primeiro ano de pesquisa, nessa instituição.

Passo, então, a partir daí, a dedicar-me integralmente ao magistério público, na rede estadual, continuando a pesquisa fora da universidade, até conseguir retomar o mestrado, dez anos depois, em 2012, na Universidade Federal de Sergipe. Agora, sob a orientação do professor Antônio Fernando de Araújo Sá. É, portanto, para esse segundo mestrado que esta dissertação está sendo escrita. O *corpus* estabelecido, para o trabalho da análise literária, foi reduzido, devido ao pouco tempo disponível, de dezessete, para quatro versões romancísticas. As restantes treze versões, que infelizmente ficaram fora do *corpus*, contudo, confirmam a recorrência dos *leitmotives* detectados nas quatro versões analisadas, a saber: casamento, fidelidade, infidelidade e tirania patriarcal.

O Romanceiro Sergipano é um material de uma riqueza etnográfica, folclórica e literária enorme que, na perspectiva de Walter Benjamin (1994: p. 197-221), representa um *acervo memorial* de um tempo para sempre quase perdido, mas que sobrevive e pode ser conhecido em seus valores hegemônicos patriarcais, através do estudo dos romances, relacionando-os, em sua funcionalidade, à cultura popular das narradoras tradicionais. O valor sociológico, antropológico, histórico e literário, além de folclórico, do Romanceiro Sergipano, foi reconhecido, de saída, por estudiosos da cultura popular.

Bráulio do Nascimento (In: MAGALHÃES, 1973: p. 20), por exemplo, o qual foi um dos incentivadores do autor do Romanceiro Sergipano, disse de sua recolha: “[...] A coleta de Jackson da Silva Lima tem significado especial, pois, realizada no período de 1970-1972, apresenta verdadeiro diagnóstico do estado atual do romanceiro peninsular em nosso país”.

Apesar dessa recepção, o Romanceiro Sergipano ainda está à espera de ser estudado com mais profundidade. É verdade que, como informa Luiz Antônio Barreto (2007), embora circunscrito ao restrito meio acadêmico dos estudiosos do folclore, ele já seja internacionalmente reconhecido, tanto nos Estados Unidos como na Europa, sobretudo em Portugal, Espanha, França, Itália e Escócia. O Romanceiro Sergipano também é estudado na América Latina, principalmente no México e no Equador, mercê, entre outras coisas, da interlocução internacional promovida, nos anos de 1996, 1997 e 1998 em Aracaju, pelas saudosas *Jornadas Sergipanas de Estudos Medievais*. Louvável iniciativa de Luiz Antonio Barreto, então Secretário de Estado da Cultura, tais Jornadas reuniram intelectuais das mais expressivas universidades do mundo, os quais estudam cientificamente os Romanceiros Tradicionais.

Participaram dessas *Jornadas* pesquisadores como Beatriz Góis Dantas, da UFS; Katarina Real, do Novo México; Jerusa Pires Ferreira, da USP; Bráulio do Nascimento, à época Vice-Presidente da Comissão Nacional de Folclore – IBECC/UNESCO; Roberto Benjamim, da Universidade Rural de Pernambuco; Rita Lemaire, da Universidade de Poitiers; Pere Ferré, da Universidade Nova de Lisboa; Luiz Diaz Viana, da Universidade de Salamanca; Giusepe Di Stefano, da Universidade de Pisa; além de Paulo de Carvalho-Neto, outro grande folclorista sergipano; e o próprio Jackson da Silva Lima, entre outros estudiosos de peso, nacional e internacionalmente.

Pere Ferré (1997. p. 45 a 57), por exemplo, em “Algumas notas sobre a Bela Infanta Luso-brasileira”, ao estudar as três versões fragmentárias da *Bela Infanta*, recolhidas por Jackson da Silva Lima, e ao cotejá-las com as versões de Silvio Romero e Almeida Garret, comenta o percurso que faz um romance como esse, da Idade Média até o século XX, e o inevitável processo de fragmentação por ele sofrido em seu deslocamento temporal e espacial:

Analiseemos então um conjunto de textos preservados memorialmente e por ela (a memória) transmitidos, desde a Idade Média até aos nossos dias, de geração em geração, recriando-se permanentemente graças à antitética tensão provocada pelo desejo de preservar *ipsis verbis* a herança secular e a inevitável recriação, possível em textos instáveis, moldada por sucessivas actualizações, indispensáveis para a manutenção da sua funcionalidade e que após sua viagem do Velho ao Novo Mundo, nos finais do século XVI, em ambos se conservam numa multifacetada rosácea de versões. (FERRÉ, 1997: p. 46).

Ferré, nessa conferência, em uma abordagem genética a partir da rima, analisa as três versões fragmentárias da *Dona Infanta* do Romanceiro Sergipano. Ele mostra, com erudição, que duas das versões de Jackson da Silva Lima, a segunda e a terceira, com rima em -é, uma rima, segundo o autor, “[...] extremamente rara nos textos portugueses” (1997: p. 48), apresentando tais versões o motivo soldado que vai para a guerra, são provenientes de França. A outra versão, (a primeira), com rima em -í e com o motivo soldado regressa da guerra, é proveniente de Portugal.

Portanto, mostrar a filiação dessas versões com o Romanceiro Tradicional português e com as raízes mediterrâneas da estória da *Dona Infanta*, foi a grande contribuição do professor Pere Ferré. Teremos oportunidade, no capítulo III - Análise literária -, de falar um pouco mais sobre as contribuições desse professor aos estudos romancísticos.

De fato, a estória da *D. Infanta*, não é difícil de perceber, remete-nos, de chofre, à *Odisseia*, de Homero, e aos lamentos de Penélope, embora a origem da estória (do romance) da *D. Infanta*, em si, nos remeta, de acordo com J. David Pinto Correa (1986: p. 5) historicamente à Baixa Idade Média. Porém, voltando ao Romanceiro Sergipano, como um todo, ele ainda permanece à espera de um estudo que explore, além das filiações europeias das narrativas – a fim de não ficarmos apenas numa direção, a da análise genética, que nos prenda a um eurocentrismo reducionista - o Romanceiro Sergipano permanece, dizia-se, à espera de um estudo que explore também sua variedade temática.

Merecem igualmente atenção, além dessa variedade temática, as especificidades do Romanceiro Sergipano em relação aos Romanceiros Ibéricos - por exemplo, os treze

romances populares em Sergipe, apresentados na terceira parte do Romanceiro, que não constam da bibliografia folclórica luso-brasileira, destacando-se, entre esses, os romances *Lampião e Zé Rufino*, *João Cândido* e *A Morte de Fausto Cardoso*. Além disso, há também as solfas das melodias de alguns romances, que dariam um bom material para uma pesquisa etnomusical. Finalmente, vale lembrar a importância do Romanceiro Sergipano como um imenso acervo da memória coletiva do povo europeu, ibérico, mas também do povo luso-brasileiro, e do imaginário popular brasileiro, particularmente o nordestino, com suas cenas dramaticamente patriarcais, medievais e sertanejas.

Assim, as pesquisas histórico-culturais e filológicas comparecerão na dissertação apenas na medida em que ofereçam as bases teóricas, a partir das quais seja possível compreender a supervivência desses romances no Nordeste, particularmente em Sergipe, e, desse modo, o trabalho possa estabelecer a relação entre essas narrativas e a visão de mundo patriarcal perceptível nessa região. O recorte, de todo esse material apresentado pelo Romanceiro Sergipano, se fixa, portanto, em um *corpus* de quatro versões, três fornecidas por romanceiras sergipanas e uma fornecida por uma romanceira alagoana, de romances tradicionais ibéricos, os quais serão analisados a partir da perspectiva do feminismo.

Serão agenciadas as contribuições de Stuart Hall (2003: p. 231-247), para a discussão sobre a problemática do lugar da cultura popular no contexto da modernidade tardia, e as contribuições de Raymond Williams (1979: p. 98-193), para a discussão sobre as relações de mediação entre as romanceiras e a tradição oral. As pesquisas do historiador Peter Burke (2010) ajudarão na compreensão das motivações que levaram ao surgimento do interesse dos intelectuais pelo estudo da cultura popular, bem como serão esclarecedoras sobre a circularidade cultural existente na relação entre a cultura popular e a cultura erudita.

As análises literárias buscarão em autores como Georges Duby (1989) e Emmanuel Le Roy Ladurie (1997: p. 240-255) e Johan Huizinga (1978: p. 101-118) as informações necessárias para o conhecimento do contexto de origem dos romances, sobretudo no que tange à condição feminina nesse período histórico. Finalmente, na crítica feminista se buscará o suporte teórico para a discussão sobre as relações de gênero, entendida essa categoria a partir das reflexões que faz sobre ela Teresa de

Lauretis (In: HOLLANDA, 1994: p. 206-242), bem como se buscará discutir também o conceito de subalternidade, de acordo com Gayatri Chakravorty Spivak (2010).

Metodologicamente, este trabalho seguirá os seguintes passos. Em um primeiro momento, o capítulo um - Jackson da Silva Lima: coletor, editor e folclorista -, procura apresentar o folclorista, coletor e editor do Romanceiro Sergipano, fornecendo alguns dados sobre sua biografia, sobre sua trajetória intelectual e sobre as influências pessoais que o motivaram a dedicar-se à pesquisa folclórica. Além disso, apresenta suas principais obras e procura situá-lo dentro da tradição dos estudos folclóricos no Estado de Sergipe. Uma vez apresentado o pesquisador, é feita uma descrição do livro *O Folclore em Sergipe – I Romanceiro*. Esse livro, que é a *fonte* usada para o estabelecimento do *objeto* desta dissertação, ou seja, *as relações de gênero nas versões romancísticas* -, é descrito, com mais detalhes, a fim de mostrar a riqueza, em termos de abrangência e de variedade temática, desse recolha romancística.

Num segundo momento, o capítulo dois – Romanceiro, tradição oral e cultura popular – começa esclarecendo alguns aspectos da tradição oral, apoiando-se em Jan Vansina (1966), para depois problematizar a noção de cultura popular, acompanhando o surgimento do interesse por ela e as implicações ideológicas presentes na tensa relação existente entre esse tipo de cultura, vista como a cultura dos dominados, e a cultura erudita ou letrada, vista como a cultura dos dominantes. A perspectiva crítica de alguns teóricos dos estudos culturais britânicos, assim como a da filósofa brasileira Marilena Chauí (1993), comparecem na abordagem dos romances tradicionais, na medida em que dessacralizam a noção de cultura como algo exclusivo de uma elite econômica e cultural e permitem ver, nas manifestações populares, os movimentos de resistência cultural, bem como de conformismo, em relação à cultura dominante.

Ainda no segundo capítulo, a crítica feminista fornece as bases teóricas para a compreensão da condição feminina, segundo a perspectiva filosófica de Simone de Beauvoir. Para o entendimento da categoria gênero e de questões epistemológicas suscitadas a partir de seus usos, recorre-se, como já se disse, à professora de História da Consciência, Teresa de Lauretis, assim como, para o entendimento do conceito de subalternidade, recorre-se às reflexões da teórica pós-colonial Gayatri Chakravorty Spivak.

As relações entre os gêneros se pautam na cultura ocidental, segundo o feminismo dessas autoras, pela subordinação do gênero feminino ao gênero masculino. Embora existam muitos tipos diferentes de teoria feminista, todos têm em comum essa denúncia da dominação masculina feita por Beauvoir, Lauretis e Spivak. Tal dominação se dá por intermédio de instituições sociais, tais como a família, a sexualidade, o Estado, a economia, a cultura e a linguagem. Dessa forma, o feminismo procura centrar-se no conceito de gênero, em oposição ao de sexo, a fim de denunciar as formações discursivas do patriarcado, conceituando-o como uma forma de opressão que se pretende, segundo Simone de Beauvoir (1970: p. 25-80), uma forma de *relação natural, essencial e imutável*, quando de fato não passa de uma forma de *relação cultural*.

Finalizando esse segundo capítulo, é discutido o perfil sociocultural das romanceiras. Embora o trabalho se prenda às versões dos romances como fontes para a compreensão das tensões nas relações entre os gêneros, essa abordagem do perfil sociocultural das romanceiras é feita devido ao diálogo que as histórias, guardadas e transmitidas por elas, mantêm com o seu universo cultural.

Finalmente, o último capítulo - Análise literária – ocupa-se da análise das quatro versões dos romances tradicionais que constituem o *corpus* delimitado, a saber: *Dão Varão* (versão de D. Maria dos Anjos, de Malhador/SE); *Bernado Francisco* (da mesma romanceira); *Capitão de Armada* (versão de Caçula, de Maruim/SE) e *Dagaldinha* (versão de D. Josefa Cruz, de Arapiraca/AL). Como se vê, a romanceira que fornece a Jackson da Silva Lima a última versão, *Dagaldinha*, é alagoana, de Arapiraca. Além dela, há ainda outra romanceira de Alagoas, D. Esmeralda, de Traipu. Dessa última, duas de suas versões, *O Ceguinho* e *Dom Duarte*, aparecem, entre as outras onze versões que ficaram, como já explicado, fora do *corpus* estabelecido para a análise literária.

É importante atentar para esse detalhe das origens, a fim de ter-se a clareza de que nem sempre o local de nascimento das romanceiras indica o local de origem da versão recolhida. Sobre essa questão, assim se exprime o coletor:

Nem sempre o lugar que é atribuído como de origem de um romance coincide com o local em que ele é recolhido. Às vezes, o itinerário é

desconhecido para o próprio informante, não sabendo ele de onde é realmente procedente a versão apresentada (LIMA, 1977: p. 23).

Os resumos das diegeses, apresentados antes das análises, visam introduzir o leitor no universo romancístico abordado. A fim de evitar a transcrição de todas as quatro versões constitutivas do *corpus* definido, durante o momento da análise literária, no final da dissertação, em Anexos, elas são transcritas *na íntegra*, para que o leitor possa conhecer melhor as narrativas.

Além disso, também em Anexos, são apresentadas as fotografias de duas romanceiras, D. Caçula e D. Maria dos Anjos – as romanceiras que, em termos de quantidade, mais forneceram romances ao coletor. As fotografias, na falta de um registro audiovisual, são de muito valor, para o conhecimento do contexto específico de onde provêm as versões. Elas nos proporcionam uma visualização do mundo das romanceiras, o espaço físico e o ambiente cultural e humano, nos quais elas viveram. Para completar, ainda em Anexos, são apresentadas as solfas de duas, das quatro versões analisadas, a saber: *Capitão de Armada* e *Dagaldinha*.

O objetivo específico da dissertação, portanto, é esclarecer como aparecem nos textos-fontes, os romances constitutivos do *corpus* formado, as relações entre os gêneros masculino e feminino. O que pautam tais relações ou interações e o que as caracteriza literal e figuradamente. Assim, são abordados, nessas relações, a hierarquia, a segregação, o antagonismo, a igualdade, a violência física e simbólica, a confiança, a desconfiança, a sedução e a atração mútua.

Além disso, outra questão levantada, partindo da análise das relações entre os gêneros nas narrativas, é a de verificar os contextos patriarcais a que tais relações remetem. Ou seja: as análises procuram mostrar que tanto o contexto medieval das personagens femininas das diegeses, quanto o contexto moderno das narradoras transmissoras dos romances mantêm, entre si, uma relação dialógica.

Antes de passar para o primeiro capítulo, convém esclarecermos, ainda que brevemente, algumas características do *gênero* romance tradicional. Com efeito, esse gênero literário surge, segundo Paul Zumthor (1993), por volta do século XII, na França e depois na Alemanha, na confluência entre *oralidade* e *escrita*.

A palavra, originariamente, vem do advérbio *romanice* e indicava apenas o falar vernáculo, em oposição ao latim, a língua culta do clero. Assim, a *colocação em romance*, tradução da expressão francesa “mettre em roman”, designava, no século XII, a atividade cultural de indivíduos, “apenas arranhados pela cultura livresca” (1993: p. 266), cujo ofício era glosar, em língua vulgar, os livros de autoridade da tradição escrita e latina, para destinatários do meio cavaleiresco e nobre, “*Pôr em romance* é propriamente ‘glosar’ em língua vulgar, ‘pôr’, clarificando o conteúdo, ao alcance dos ouvintes” (1993: p. 267).

Por isso, a *circularidade* entre a cultura erudita e a cultura popular é uma das principais características desse gênero literário. Transitando entre a cultura erudita, latina e escrita, e a cultura oral das línguas vernaculares, o romance constitui-se no gênero “moderno” por excelência. Ou seja, ele acaba revelando-se o gênero mais adequado para, nesse contexto, expressar as demandas do mundo cavaleiresco, “É assim que o ‘romance’ dos séculos XII e XIII, e ainda do XIV, oferece-se como uma resposta poética adequada à demanda do mundo cavaleiresco;” (1993: p. 268).

Além dessa circularidade, outra característica do gênero, de acordo com Zumthor, é a *ironia*, uma vez que, valendo-se do escrito, mas intimamente preso ao universo oral, o romance se vale de seu caráter performático, para imprimir a marca da oralidade, já então em pleno processo de desprestígio, nesse momento histórico. Assim explica Zumthor:

O escritor de língua vulgar, nesse fim de século XII, transita entre a voz e a escritura, entre um fora e um dentro: ele entra, instala-se, mas conserva a lembrança mitificada de uma palavra original, saída de um peito vivo, do sopro de uma garganta singular (ZUMTHOR, 1993: p. 273).

Essa ironia seria o elemento responsável por despertar uma “recepção crítica”, nos ouvintes da leitura dos romances – pois, embora escritos, os romances são feitos para serem lidos, ou cantados, em voz alta, à maneira dos folhetos de cordel nordestinos. Essa leitura envolve sempre, como insiste o autor, uma *performance* “dramática”, com vistas a ressaltar, através de gestos faciais, tom de voz, movimentos corporais, a percepção da ironia que o escritor do romance pretende imprimir na leitura,

“O romance procede a uma iniciação crítica de seu ouvinte, ele o envolve [...] numa busca de sentido, [...]” (1993: p. 267).

Pere Ferré (2000, v. I: p. 14) lembra uma outra característica fundamental do gênero romance, qual seja: seu *caráter memorial*. Isto é, o romance é um gênero literário destinado “a uma ‘fixação’ na memória e, só esporadicamente, a uma conservação num suporte distinto, tal como o pergaminho ou o papel”.

Esse dado é muito importante, porque, se nos lembrarmos do que disse o próprio Ferré anteriormente, ou seja, que os romances estão:

[...] recriando-se permanentemente graças à antitética tensão provocada pelo desejo de preservar *ipsis verbis* a herança secular e a inevitável recriação, possível em textos instáveis, moldada por sucessivas actualizações, indispensáveis para a manutenção da sua funcionalidade (FERRÉ, 1997: p. 46).

Se nos lembrarmos dessas palavras, perceberemos com clareza mais uma característica desse gênero literário, qual seja: sua natureza *compósita*. Sim, porque, como diz Ferré, faz parte da funcionalidade do gênero romance tradicional o atualizar-se, incorporando vocabulário e às vezes até temas locais, em seu processo migratório, no tempo e no espaço. O romance tradicional é, pois, um gênero dividido entre o desejo de transmitir a tradição, a herança secular, e o de recriar essa mesma herança, a fim de torná-la *atual*. Sobre essa característica o folclorista Joaquim Ribeiro faz a seguinte consideração:

O homem do povo não pode fugir a sua colaboração nos velhos romances, e quase sempre as suas inovações e interpretações visam atender, justamente, à necessidade de dar à composição um colorido mais real, mais convincente, ou melhor, mais local (RIBEIRO, 1977: p. 138).

Assim, podemos, então, concluir a caracterização do gênero romance tradicional, dizendo que suas características principais, segundo vimos, são a *circularidade*, a *ironia*, o *caráter memorial* e a *natureza compósita*. Resumindo tudo isso e procurando estabelecer uma definição precisa do gênero, o professor J. David Pinto-Correia sugere a seguinte definição:

Para nós, [...], o romance tradicional é uma composição de manifestação linguístico-discursiva, de natureza poética (algumas vezes acompanhada de música), com uma organização semântica narrativo-dramática, altamente variável (versões e variantes) em ambas as suas componentes textuais (na expressão e no conteúdo), e que, situada na literatura oral tradicional, se insere no extracontexto da vida social quotidiana de uma comunidade popular (nos momentos de trabalho ou de lazer) (CORREIA, 1986: p. 8-9).

Será necessário, segundo ainda esse autor, sempre que nos referirmos a esse gênero, acrescentarmos ao substantivo *romance* o qualificativo *tradicional*, a fim de o distinguir dos romances “da literatura institucionalizada que constituem o gênero por excelência da escrita da atualidade” (1986: p. 8). Com efeito, entre os dois gêneros, talvez a maior aproximação esteja no aspecto *narrativo*, presente em ambos, e no diálogo com a tradição da literatura ocidental. Porém, enquanto um é escrito em prosa, e para ser lido solitariamente; o romance tradicional é composto como poesia, e para ser lido – ou cantado - em voz alta.

É apenas por essas aproximações, ou seja, pelo aspecto narrativo e, sobretudo, pelo diálogo com a tradição da literatura ocidental, que é feita, na análise literária da versão *Capitão de Armada*, de D. Caçula, um menção ao romance modernista *Ulisses* (1922), de James Joyce. Apesar de esse romance estar totalmente inserido no contexto da literatura autoral e culta - ou “institucionalizada”, para usarmos a palavra do professor Correia -, e o romance tradicional inserir-se no universo da literatura oral, popular e anônima, a aproximação, entre ambos, justifica-se apenas no que diz respeito ao motivo temático presente em ambos, a saber: o diálogo com a *Odisseia*, de Homero.

Deve ainda ser dito sobre o gênero romance tradicional que esse tipo de poema medieval cantado, o qual tem, na cultura nordestina, um dos principais *locus* de

sobrevivência, costuma reunir características dos três gêneros literários: o lírico, o épico e o dramático. Assim, por poder ser lírico, épico e dramático, ao mesmo tempo, e transitar entre a cultura erudita e a cultura popular, o romance tradicional apresenta uma *natureza híbrida*.

Para que se compreendam melhor as especificidades de cada gênero literário desses, convém, então, fazermos algumas considerações sobre os conceitos – lírico, épico e dramático -, a fim de percebermos melhor o quão valioso é esse tipo de poema, o romance tradicional, no qual podem ser detectados, muitas vezes simultaneamente, esses três estilos.

Emil Staiger (1975: p. 34) mostra como o gênero lírico se liga estrutural e psicologicamente à música. É um gênero que está, de acordo com o autor, a serviço de uma subjetividade em estado de *recordação*, evocando a singularidade de uma disposição interior (*Stimmung*).

Mais próximo das artes plásticas, o gênero épico, diferentemente do lírico, tem como objetivo principal, conforme Staiger, *apresentar*, o mais minuciosa e objetivamente possível, uma determinada realidade. Por isso, é um gênero tão marcado pela simetria, pois essa atende ao desejo do poeta épico de mostrar o mundo contemplado em toda a sua riqueza e variedade: “Apresentação, nesse sentido, é a essência da poesia épica” (1975: p. 83).

Já o drama, em alguns momentos se aproximando do gênero lírico, quando esse intensifica a atmosfera patética, diferencia-se desse gênero e do épico, todavia, por objetivar criar, mais próximo, assim, da representação teatral, do que da música ou das artes plásticas, uma *tensão*, em torno de um determinado problema, no tom de um *pathos* específico. *Pathos*, então, para o professor Staiger, não se restringe ao sentido grego de *paixão* apenas, mas “Entendemos com o termo *pathos* não tanto a própria paixão, como o *tom patético que provoca paixões*: páthe” (1975: p. 122 – grifo nosso).

Contudo, o próprio Staiger observa que os três gêneros frequentemente comparecem juntos, em uma obra, e que classificar tal poema como lírico, épico ou dramático, decorre da predominância de um aspecto sobre os demais, num mesmo texto:

[...] uma obra exclusivamente lírica, exclusivamente épica ou exclusivamente dramática é absolutamente inconcebível; toda obra poética participa em maior ou menor escala de todos os gêneros e apenas em função de sua maior ou menor participação, designamo-la lírica, épica ou dramática (STAIGER, 1975: p. 190).

Em relação aos romances tradicionais, podemos dizer, então, que o aspecto lírico se sobressai no momento da performance interpretativa, em que a musicalidade dos versos encaminha a narrativa na singularidade de uma atuação rememorativa, a recordação, consoante Staiger. Já o aspecto épico se revela nas narrações de episódios - alguns de motivação histórica, como acontece no *Bernal Francês* -, os quais, o mais das vezes, têm que ver com a apresentação das relações entre os personagens masculinos e as personagens femininas, em sua conflitiva interação no universo patriarcal. Ao mesmo tempo, o aspecto dramático comparece na *tensão* que paira sobre o desenrolar da narrativa, encaminhando-a para um final *trágico*, como será demonstrado, no capítulo das análises literárias, com as versões *Bernardo Francisco* e *Dagaldinha*, por exemplo.

Por fim, uma última palavra sobre o título da dissertação, “O lamento das Severinas”. Com efeito, conforme Gérard Dessons, resenhando o livro de poemas *Os lamentos (Les complaints)* (1885), do poeta franco-uruguaio Jules Laforgue, a característica principal do gênero lamento é exatamente sua dimensão coletiva e anônima.

O resenhista traça um percurso desse gênero literário na história, procurando detectar suas principais características, a fim de, com isso, explicar a razão de o poeta simbolista tê-lo escolhido para título de sua obra de 1885. Entre tais características, o autor destaca como a mais importante a imprecisão da forma, isto é: o fato de o lamento não possuir uma forma particular.

Além disso, segundo Dessons, seus versos são elásticos, sua métrica é imprecisa e inconstante e os esquemas de estrofes são simples, quer dizer: não marcados. Essa falta de fixidez do gênero seria, ao contrário de um defeito, um atrativo para o poeta, o qual procura aproximar-se do popular, “Laforgue apresenta o lamento como uma ‘velha forma popular’” (DESSONS, 2005: p. 14).

Outra característica importante do gênero é *sua ligação com a música*. De acordo com Dessons, Laforgue explora essa aproximação comparando o lamento ao órgão de Barbária, “O lamento é uma ‘forma que corresponde na música a seu congênere órgão de Barbária’” (2005, p.: 15). Essa comparação do poeta justifica-se pela semelhança do *tom melancólico* entre o gênero poético e esse instrumento musical, já então em pleno processo de exílio no fim do século XIX (2005, p.: 17). Ambos, o gênero poético e o instrumento, *ligam-se intimamente ao social e ao popular*, traduzindo as dores dos operários dos subúrbios parisienses.

Faltou apenas dizer que uma outra característica importante do gênero literário lamento, seguindo ainda Dessons, é sua ingenuidade (*naïveté*). Essa característica, segundo Laforgue, antes de ser um defeito estético, é, para ele, uma das maiores qualidades do popular. E o popular é, para o poeta, conforme Dessons, uma de suas principais questões, “[...], para Laforgue o lamento está ligado à própria questão do popular: ‘Seja como eco das dores sociais ou espontaneamente, o popular se lamenta’” (2005: p. 22).

As reflexões de Laforgue sobre o gênero lamento, elegendo-o para título de seu livro por ser um gênero *coletivo, anônimo, musical, melancólico e ingênuo*, aplicam-se perfeitamente aos propósitos desta dissertação. Pois esta, refletindo sobre a natureza dos romances tradicionais e sobre as relações de gênero presentes nas quatro versões estudadas, não encontra palavra mais adequada que esta, “lamento”, para designar o canto triste das narradoras tradicionais de Jackson da Silva Lima. Não é sem razão que o folclorista deu-se ao trabalho de convidar um maestro para a elaboração das solfas. Para quem sabe ler partitura musical, as oitenta e cinco solfas constantes da documentação musical do Romanceiro Sergipano revelam uma beleza melódica plangente, em acordo com o conteúdo “lamentável”, em termos de relações de gênero, dos poemas tradicionais.

Quanto ao adjetivo “severina”, referindo-se às romanceiras, estou pensando, claro está, no auto de natal “Morte e Vida Severina (auto de natal pernambucano)”, de João Cabral de Melo Neto, (1998: p. 84-122). O gênero, auto de natal, e a temática revelam, como se vê, a influência da cultura popular no poeta recifense. Esse adjetivo, “severina”, que, no poema, denota uma vida difícil, acostumada à presença da morte e da miséria social, caracteriza a vida severa do sertão.

Pelo menos daquele sertão tradicional, do qual temos uma imagem cristalizada na representação literária brasileira, desde Franklin Távora, com *O Cabeleira* (1876); Euclides da Cunha, com *Os Sertões* (1902); passando pela literatura regionalista da chamada “geração de 1930”, com José Américo de Almeida, com *A Bagaceira* (1928); Rachel de Queiroz, com *O Quinze* (1930); José Lins do Rego, com os romances do ciclo da cana-de-açúcar e com os do ciclo do messianismo e cangaço; Graciliano Ramos, com *São Bernardo* (1934), e com *Vidas Secas* (1938), até chegarmos, obviamente, a Guimarães Rosa, com o magistral *Grande Sertão: veredas* (1956); e os mais contemporâneos: João Ubaldo Ribeiro, com *Sargento Getúlio* (1971); Ariano Suassuna, com o *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta - romance armorial-popular brasileiro* (1971); Antônio Torres, com *Essa Terra* (1976); e Francisco J. C. Dantas, com *Os Desvalidos* (1993).

Toda essa riqueza de produção da literatura brasileira tem exatamente no sertão sua fonte de pesquisa e de inspiração. Isso por ser o sertão, está visto, algo mais que apenas um espaço geográfico. Pois o sertão tem sido, para o entendimento da formação cultural do Brasil, uma verdadeira *referência identitária*. Por isso chamo as romanceiras de Severinas, pois essas são mulheres sofridas, acostumadas à dureza da vida sertaneja e ao patriarcalismo nela marcante. São mulheres, enfim, que representam a dura realidade do povo brasileiro.

I. JACKSON DA SILVA LIMA: COLETOR, EDITOR E FOLCLORISTA

Ligado ao Instituto Nacional de Folclore (INF), em âmbito estadual, e a Bráulio do Nascimento, importante incentivador de sua recolha e diretor do Instituto de 1975 a 1982, Jackson da Silva Lima, que era membro do Conselho Estadual de Cultura em 1970-1971 e Presidente da Comissão Sergipana de Folclore em 1976-1977, concorre, no ano de 1972, ao prêmio “Sílvia Romero”, criado em 1958 pela Comissão Nacional de Folclore (CNFL), e o ganha. Amplia sua pesquisa, nos dois anos seguintes, e a publica finalmente em 1977, pela Livraria Editora Cátedra, em convênio com o INL – Instituto Nacional do Livro, com o nome de *O Folclore em Sergipe I - Romanceiro*. O número I explica-se porque o projeto do pesquisador estende-se a doze volumes, dos quais os demais onze volumes encontram-se ainda inéditos e distribuem-se em:

[...] Vol. II – **Cancioneiro**, desdobrado em três volumes (1º - **trovas populares**; 2º **Sambas e Cantigas**; 3º - **A Cantoria de Viola**); Vol. III – **Narrativas Populares** (mitos, contos, estórias, casos); Vol. IV – **Adivinhações**; Vol. V – **Danças e Folguedos**; Vol. VI – **Crenças e Superstições**; Vol. VII – **Linguagem popular**; Vol. VIII – **Inscrições**; Vol. IX – **Rimas e Jogos Infantis**; Vol. X – **Adagiário**; Vol. XI – **Literatura de Cordel**; Vol. XII – **Cantos indígenas** (LIMA, 1984: p. 30).

Como se vê, é um fato lamentável, para a cultura sergipana, todos esses volumes de pesquisa permanecerem sem publicação, limitados ao ambiente circunscrito da residência do autor, “na paciente espera de um dia serem impressos em letra de forma” (1984: p. 31). Com essa empreitada, o escritor esforçara-se por ombrear a cultura sergipana com a cultura europeia, em termos de valorização do registro etnográfico. Assim ele se exprime, sobre seu intento, ao arrostar essa verdadeira odisséia, de sete anos ininterruptos de coletas de campo:

No fundo, um verdadeiro esforço de megalomania provinciana de querer compensar heroicamente a pequenez do Estado com um contingente

folclórico de expressiva significação numérica, a nível quantitativo das grandes pesquisas europeias (LIMA, 1984: p. 31).

Em entrevista concedida em maio de 2013, ao autor desta dissertação, Jackson da Silva Lima informa ter sido o contato com a beleza da literatura popular, vivido ainda na infância, o motivo maior que o levou a dedicar-se, quando adulto, à pesquisa folclórica. Segundo ele, o amor ao folclore nasceu daí: das histórias marcantes, ouvidas dos narradores anônimos, ou mesmo de sua própria mãe, Dona Perolina da Silva Lima, que o encantavam, ao mesmo tempo em que o deixavam assustado, quando ia dormir.

A vocação para a etnografia veio posteriormente, quando ingressa na Faculdade de Direito de Sergipe e diploma-se em Ciências Jurídicas e Sociais. A semente da literatura oral, recebida na infância no ambiente rural de Aquidabã, onde nasceu, foi, no entanto, segundo o folclorista, a principal responsável por fazer dele esse infatigável pesquisador. Um verdadeiro gigante - à altura de um Sílvia Romero, que tanto o inspirou -, no terreno das pesquisas sobre a literatura e cultura sergipanas.

Deixaremos para discutir, com mais profundidade, a imensa importância etnográfica e folclórica de suas obras, quando formos abordar os estudos de folclore e suas tensas relações com o meio universitário brasileiro. Por ora, gostaríamos de apresentar um pouco melhor o coletor, editor e folclorista responsável pela pesquisa que deu origem ao livro *O Folclore em Sergipe*, reconhecidamente, uma das maiores colheitas de romances tradicionais peninsulares e romances autóctones feitas no Brasil.

Com efeito, Jackson da Silva Lima destaca-se pela qualidade e abrangência de sua pesquisa do ponto vista etnográfico, enquanto coletor, conseguindo recolher uma variedade de romances que nem o próprio Sílvia Romero alcançou e enquanto editor dos romances, respeitando sempre, na transcrição, a oralidade daqueles(as) que lhe forneceram as narrativas. Em “O Conto Popular em Sergipe” (1999: p. 141-148), ele fala da relação íntima e de profunda admiração que mantinha com suas(seus) informantes, de quem, em algum momento, diz:

Também tive a felicidade de, como pesquisador, sentir essa gostosa sensação de encantamento, a mesma sensação inefável que sentiram Lins do Rego com

sua Totônia da Paraíba, Câmara Cascudo com a sua Bibi do Rio Grande do Norte, Altimar Pimentel e companheiros paraibanos, com a sua Luzia Tereza, os conterrâneos Sílvio Romero, com a Josefa Nó, de Lagarto, e Exupero Monteiro com a Mariquinha de Sá Guilhermina ou “Mariquinha do caminho do rio”, de Itabaianinha – sentir aquela mesma sensação de antes ao ouvir já adulto algumas das histórias da minha infância, histórias que tanto me emocionaram, que me faziam chorar quase sempre e dormir assombrado muitas vezes, recontadas, dezenas de anos depois, por Lió, Caçula, Esmeralda, seu Bebê, Vivinha, Djalma e tantos outros monumentos vivos das tradições populares”. (LIMA, 1999: p. 147).

Enquanto folclorista, Jackson da Silva Lima estudou, sob vários aspectos, as manifestações folclóricas no Estado. Admirada no meio universitário internacional, em algumas universidades da Europa, sobretudo Portugal, Espanha e Itália, e dos EUA, sua obra, todavia, é pouco estudada no próprio Estado de Sergipe.

I.1.Trajatória intelectual do autor e suas principais obras

Jackson da Silva Lima nasce a 26 de novembro de 1937 no município sergipano de Aquidabã, mas é registrado civilmente como natural de Aracaju-SE. Em 1948, conclui o curso primário no Colégio Tobias Barreto, em Aracaju. Em 1957, conclui o Científico no Colégio Estadual de Sergipe, antigo Ateneu Sergipense. Em 1963, torna-se bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais na Faculdade de Direito de Sergipe. Em 1968, começa a frequentar o Instituto de Letras da Universidade Federal de Sergipe, até interrompê-lo, no terceiro ano da Faculdade.

Inicia sua carreira profissional, por concurso, no Departamento de Correios e Telégrafos, para depois passar a Chefe de Secretaria da Justiça Federal, Seção Judiciária do Estado de Sergipe, denominação que depois muda para a de Diretor de Secretaria. Além disso, Jackson da Silva Lima (1977: p. 9), foi também professor de Literatura Luso-Brasileira, do Colégio Estadual de Sergipe, e de Gramática Portuguesa em cursos pré-vestibulares de Direito, Letras e Serviço Social, de 1964 a 1967.

Ativo e polígrafo, o folclorista foi Presidente do Centro Acadêmico “Sílvia Romero”, em 1961/1962. Membro do Conselho Estadual de Cultura, em 1970/1971. Presidente da Comissão Sergipana de Folclore, em 1976/1977, e é Sócio do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe (1977: p. 9-10).

De 1965 a 1970 procede ao levantamento da literatura sergipana, com projeto para oito volumes, dos quais apenas dois foram publicados, *História da Literatura Sergipana. V. 1* e *História da Literatura Sergipana Vol. 2 – Fase Romântica*. Nesse segundo, o pesquisador lamenta o descaso pela memória da literatura sergipana, por parte do poder público:

Esta era uma obra inacabada, e como inacabada teria permanecido até hoje se não fora a obstinação de Núbia Marques. Durante anos, como se trabalho seu, acuou o poder público para editá-la, batendo-se de unhas e dentes pela implantação do estudo da cultura sergipana. [...] (LIMA, 1986: p. 11).

Além desses dois livros - infelizmente esgotados e totalmente desconhecidos dos alunos do Ensino Médio das escolas públicas sergipanas e quase totalmente desconhecidos dos cursos de Letras nas universidades particulares do Estado - na Universidade Federal de Sergipe eles são conhecidos, mas pouco estudados -, Jackson da Silva Lima também procedeu ao levantamento da história da Filosofia em Sergipe. Pesquisa de que resultou o livro *Os Estudos Filosóficos em Sergipe*. Com esse livro, ele pretendeu:

[...] enfocar os estudos filosóficos em Sergipe tendo como ponto de partida a nossa própria realidade, mesmo que isso acarrete um empobrecimento cultural significativo com exclusão parcial ou total de nomes consagrados nacionalmente como Tobias Barreto, Sílvia Romero, Fausto Cardoso, Samuel de Oliveira, Laudelino Freire, Jackson de Figueiredo (LIMA, 1995: p. 13).

Também merecem ser lembrados os livros: *Esparsos e Inéditos*, em homenagem ao poeta José Sampaio; *Os estudos antropológicos, etnográficos e folclóricos em*

Sergipe; e *Os Palmares: Zumbi & outros textos sobre a escravidão*. Resenhando esse último livro para o *Jornal Cinform*, em janeiro-fevereiro de 1996, o professor Francisco José Alves faz a seguinte consideração:

O livro em apreço é uma importante fonte para se investigar a posição da elite letrada brasileira e, particularmente, sergipana, sobre o escravismo. [...] além dos textos reunidos, o livro fornece boas pistas de pesquisa: jornais, livros, autores. Com esta obra, Jackson da Silva Lima prossegue sua vocação de inventariante da cultura sergipana. (ALVES, 1996: p. 21).

Os estudos antropológicos..., fonte fundamental para o estudo da trajetória das pesquisas folclóricas em Sergipe, por sua vez, foi escrito com a intenção de sanar “a escassez de trabalhos de sistematização e recenseio bibliográfico nos diversos ramos das ciências e das artes em Sergipe” (LIMA, 1984: p. 11). Procurando corrigir essa lacuna, o livro oferece um levantamento dos estudos antropológicos, etnográficos e folclóricos a partir, como insiste em frisar o autor, de nosso próprio *espaço-cultura*, “o que equivale a dizer: preocupação apenas com a historicidade das ideias em função única do contexto cultural sergipano, [...]” (1984: p. 11).

Além desses, também foram importantes as diversas antologias que o pesquisador preparou de vários autores, entre os quais Artur Fortes, Pedro de Calasans e Fausto Cardoso. Em 1989/1990, Jackson da Silva Lima passa a ser o responsável pela organização das duas novas edições de *Dias e Noites* e do volume *Estudos de Direito III*, ambos de Tobias Barreto.

Incansável, o folclorista envereda pela seara da pesquisa estética, como ficcionista, com o picante livro de contos *O Monobelo* (1997). Antes desse, porém, ele já havia publicado *O Cão na Moita* (1989). Nesse ano, ele também se exercita no ensaísmo, com *O poeta Santo Souza: simbologia e dicção* (1989).

Pesquisador e escritor prolífico, como se vê, Jackson da Silva Lima foi homenageado no último dia da II Bienal do Livro de Itabaiana/SE em 19 de outubro de 2013. Nessa ocasião, repetindo o que sobre o autor escrevera o professor Francisco José Alves em 1996, a professora Beatriz Góis Dantas, homenageando-o, definiu esse

professor, coletor, editor, folclorista, ficcionista e ensaísta sergipano, também como “inventariante da cultura sergipana”.

Opinião semelhante tem Luiz Antônio Barreto, quando escreve:

Passar de Tobias Barreto para a literatura sergipana, foi um passo exigente, de pesquisa e de contato com autores e obras que estavam desconhecidos nas páginas dos jornais velhos, mas Jackson da Silva Lima fez a travessia e se tornou o maior inventariante da literatura e da cultura de Sergipe. (BARRETO, 2007)

De fato, a obra de Jackson da Silva Lima está longe de ter sido concluída. Ele guarda volumes e volumes inéditos de pesquisas sobre a cultura popular, os quais continuam aguardando o momento de publicação. Seu acervo é, sem dúvida, um dos maiores do Brasil, em termos de pesquisa de campo. Não é sem motivo que Luiz Antônio Barreto assim escreve sobre ele:

Pesquisador de campo, gravou milhares de horas de artistas e de grupos populares, formando um acervo que é o maior de todos no Brasil, dedicado ao folclore e à cultura popular. Preparou 8 volumes dedicados ao folclore, mas só publicou 1, dedicado ao Romanceiro, livro conhecido no mundo culto, pelo número e variedades de versões colhidas por Jackson da Silva Lima em Aracaju e no interior. Com seu livro de romances ouvidos em Sergipe, o pesquisador levou sua terra e sua gente a figurar nos mais seletos estudos acadêmicos, nos Estados Unidos, na Itália, na Espanha, na França, em Portugal, no México, na Escócia, em outras partes do mundo (BARRETO, 2007).

O trabalho de pesquisa folclórica de Jackson da Silva Lima, todavia, apesar desse reconhecimento em universidades internacionais, não conquistou muito espaço no próprio Estado de Sergipe. Na Universidade Federal de Sergipe, entre os professores que reconhecem o valor de sua obra, destacam-se o já mencionado professor Francisco José Alves, que orientou a pesquisa de Iniciação Científica de Ciro César Rocha de

Oliveira Júnior, *Migrações do imaginário: traços da mentalidade medieval no Romanceiro Sergipano*, (OLIVEIRA JÚNIOR, 1998), e o professor Antônio Fernando de Araújo Sá, o qual, em seu livro *Capítulos de história da historiografia sergipana*, comenta:

Entendemos que tanto a produção historiográfica universitária, quanto a não-universitária devem seguir determinadas preocupações técnicas como problemas metodológicos da pesquisa, levantamento exaustivo das fontes e tratamento sistemático dos dados, cuidado com a documentação, a bibliografia e as citações. Nesse sentido, alguns autores que enriqueceram a memória do Estado merecem ser lembrados. Jackson da Silva Lima pelo criterioso e minucioso levantamento das fontes culturais de Sergipe, acompanhado de suas inferências analíticas. (ARAÚJO SÁ, 2013: p. 112).

Apesar de não estar ligado diretamente à Universidade Federal de Sergipe, a obra de Jackson da Silva Lima prestou um grande serviço ao conhecimento da produção poética, filosófica, antropológica e etnográfica de Sergipe. Ainda que reconhecida apenas como inventário, seus livros tiraram do limbo do esquecimento autores que contribuíram para o enriquecimento da cultura sergipana.

I.2. O pesquisador na tradição dos estudos de folclore em Sergipe

As recolhas constitutivas do Romanceiro Sergipano, entretanto, inserem-se em uma rica tradição de estudos folclóricos no Estado de Sergipe, iniciada ainda no século XIX com Sílvio Romero. Dando continuidade ao trabalho coletor do maranhense Celso de Magalhães, o qual, em 1873, publicou suas coletas em artigos no jornal *O Trabalho*, de Recife, e no semanário *O Domingo*, do Maranhão, Romero ampliou-lhe significativamente as recolhas.

Em 1879, residindo no Rio de Janeiro, Sílvio Romero (1979: p. 25) começa a publicar na *Revista Brasileira*, então dirigida por Franklin Távora, juntamente com Nicolau Midosi. Nessa revista, ele publica os estudos *A Poesia Popular no Brasil*, os quais, em 1888, são reunidos no livro *Estudos Sobre a Poesia Popular do Brasil*. Sua

coleta de romances *Cantos populares do Brasil* foi publicada, em sua primeira edição em dois volumes, primeiramente em Lisboa em 1883, com introdução e notas comparativas de Teófilo Braga. Somente em 1897 é que, ampliada, sai no Brasil a segunda edição, publicada no Rio de Janeiro.

Outro folclorista sergipano reconhecido nacionalmente foi João Ribeiro. Em julho-setembro de 1913, ele ministrou, por iniciativa da Biblioteca Nacional, o primeiro curso de Folclore do Brasil. O curso, que constou de uma série de oito conferências, abarcando vários temas, entre eles o estudo dos romances, resultou posteriormente no livro *O Folclore*, publicado em 1919, considerado uma das primeiras abordagens científicas do estudos folclóricos.

Sucedem a esses autores, no início do século XX, nomes como Prado Sampaio, Felte Bezerra, Epifânio Dória, Severino Uchoa e Clodomir Silva (ARAÚJO SÁ, 2013: p. 71). Este último, autor do *Álbum de Sergipe*, importante referência para os estudos sergipanos, por oferecer, apoiado em copiosa iconografia, um balanço da trajetória político-administrativa do Estado nos seus primeiros cem anos, em *Minha Gente*, publicado em 1926, reproduziu, no linguajar dos sergipanos não escolarizados, os costumes locais, além de crendices, medos, modos de relacionamento, brincadeiras e comportamento do povo (SILVA, 2003: p. 1-5).

Outro autor de grande importância para a pesquisa folclórica sergipana, já na década de 1940, foi o professor José Calasans, que, além de realizar pesquisa sobre o folclore da cachaça, destacou-se também como um estudioso do material recolhido, consagrando-se, ainda segundo o professor Araújo Sá (2013: p. 75), como “exegeta e não (apenas) como colecionador de tradições”. No fim dos anos de 1940 e início de 1950, ele realiza pesquisa sobre a Guerra de Canudos, inaugurando, conforme ainda o professor Araújo Sá, “uma perspectiva pós-euclidiana de se pensar Canudos, na qual os combatentes conselheiristas são considerados sujeitos históricos” (2013: p. 77).

Outro nome importante nos estudos sergipanos de folclore é o da professora Beatriz Góis Dantas. Ela realizou pesquisas sobre as taieiras de Sergipe, sobre os autos, danças folclóricas e mestres de brincadeiras em Laranjeiras e sobre rendas e rendeiras no São Francisco. Além da pesquisa folclórica, Dantas também escreveu sobre a história dos índios em Sergipe e sobre as tentativas de legitimação e legalização do candomblé no Nordeste. Sua obra *Vovó Nagô, Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil* é,

de acordo com o professor Araújo Sá, considerada um clássico da antropologia brasileira. Além desses trabalhos, a professora elaborou um guia de fontes para a história indígena sergipana, que se constitui como um instrumento fundamental para as futuras pesquisas sobre esse tema (2013: p. 98-99).

Outra pesquisadora de grande valor, na trajetória das pesquisas folclóricas em Sergipe, é a professora Núbia N. Marques. Além de realizar pesquisa etnográfica, a escritora estuda as correlações entre cultura espontânea, lazer e desenvolvimento comunitário, a partir da observação de alguns folguedos do Estado de Sergipe. Em seu ensaio de 1979, “A Cultura da Mandioca”, decorrente de uma pesquisa de campo realizada nos municípios sergipanos de Boquim, Nossa Senhora do Socorro e Japarutuba, Marques estuda a cultura da mandioca em todas as suas etapas: o plantio, a colheita, a culinária, além de estudar também os aspectos socioeconômicos da fabricação da farinha e os aspectos folclóricos da farinhada. Em 1983, em “Mulheres x cultura de subsistência”, ensaio que resulta de uma pesquisa de campo realizada nos povoados de Taíçoca de Dentro e Taíçoca de Fora, no município de Nossa Senhora do Socorro, a autora estuda as condições de vida da população feminina local. Sobre essa pesquisa, Jackson da Silva Lima faz a seguinte consideração: “Núbia Marques escarpela as situações sub-humanas de vida da população feminina local,” (LIMA, 1984: p. 23).

Também se dedica à pesquisa folclórica a professora Aglaé Fontes de Alencar. Em seu trabalho de 1981, “Brinquedos e brincadeiras do folclore sergipano” (ALENCAR, 1981: p. 35), realizado com a colaboração dos bolsistas Antonieta Santos, Maria Angélica Costa e Jorge Luiz Trindade, a pesquisadora, então professora do Departamento de Psicologia e Sociologia da UFS, descreve alguns brinquedos e brincadeiras comuns entre crianças dos bairros periféricos de Aracaju, entre os quais: Rosa Elze, Terra Dura (Atalaia), Soledade, Suissa, Santa Tereza, Mosqueiro, Luzia, 18 do Forte, Morro do Urubu, Siqueira Campos e Bairro América. Entre os brinquedos, são descritos o reboião, a boneca de pano, o carrinho de lata, o pião, a peteca de meia, a baleadeira. Entre as brincadeiras: a cabra-cega, o brincar de manja, o jogo da castanha, o dedo mindinho, a calçadinha do rei, o “se esconder”, o boca de forno, o pinto-galo e outras tantas brincadeiras infantis. É um registro simples, sem muitas pretensões, mas que deve ser mencionado aqui pelo valor que revela, para o estudo da relação entre folclore, memória lúdico-infantil e educação.

Deve ser lembrado também Paulo de Carvalho-Neto, folclorista sergipano de Simão Dias, de renome internacional, o qual, embora tenha desenvolvido suas atividades de pesquisador e estudioso do folclore no Equador, é o responsável pela primeira antologia e sistemática sintética do folclore sergipano: o livro *Folclore Sergipano* (1994). Editado em Portugal em 1970, o livro resultou de um curso ministrado pelo autor na Universidade de Concepción, no Chile. Em Sergipe, apenas em 1994 é que sai uma edição, preparada pela FUNDESC, como homenagem aos setenta anos do autor. Paulo de Carvalho-Neto ocupou também o cargo de Secretário Geral da Comissão Nacional de Folclore (IBECC/UNESCO).

Outro autor que igualmente se dedicou aos estudos de folclore foi o jornalista e escritor Luiz Antonio Barreto. Figura importante em vários eventos culturais no Estado, Barreto foi o criador dos *Encontros Culturais de Laranjeiras* e das *Jornadas Sergipanas de Estudos Medievais*. Os *Encontros Culturais de Laranjeiras* ainda continuam a acontecer. Mas *As Jornadas*, infelizmente, após sua saída da Secretaria do Estado da Educação e Cultura de Aracaju, não tiveram continuidade. Luiz Antonio Barreto deixou vasta obra, destacando-se, sobre os estudos folclóricos, o livro *Um Novo Entendimento do Folclore* (1997).

Afora esses grandes pesquisadores, merece ser mencionado também José de Carvalho-Déda. Sua obra publicada em 1967, *Brefaias e Burundangas* (2008), constitui-se num grande repositório de tradições populares do interior de Sergipe. Segundo Jackson da Silva Lima, Carvalho-Déda, sem pretensão de estar escrevendo um estudo científico, anotou e documentou um verdadeiro inventário das manifestações culturais do povo sergipano:

[...]: anedotas e historietas, os reisados, mágicas e brincos infantis, os travalinguas, apelidos individuais e coletivos, nomenclatura antiga, geográfica e folclórica de João Canário (cantador popular), crendices e remédios, mitos e lendas, os velórios (excelências), as promessas, caçadores e armadilhas, batalhões ou trabalhadas (farinhadas ou desmanchas), funções e folguedos (parafusos, argolinhas, quebra pote, pau de sebo, Judas, São Gonçalo), a linguagem dos caminhões, os juramentos, a encomendação das almas, catimbozeiros, modéstia e exageros populares, trovadores populares (João Canário, Sá Martinha, cantadores anônimos), comparações, expressões,

as épocas, as datas e o tempo, perguntas e respostas rimadas, preconceito de cor, provérbios populares, vocabulário, etc. (LIMA, 1984: p. 29).

Uma vez apresentada a tradição de estudos folclóricos em Sergipe, na qual Jackson da Silva Lima se insere como um dos mais importantes pesquisadores, passemos, então, à descrição do livro *O Folclore em Sergipe*. Além de descrevê-lo, será abordado também o momento em que se realizou a recolha, a fim de que se possa conhecer o contexto de sua publicação.

I.3. *O Folclore em Sergipe*: descrição e contexto da pesquisa

O ano é 1970. O mês é dezembro. Aos 33 anos de idade, munido de um gravador a pilha e fita magnética, enceta Jackson da Silva Lima sua demanda pela memória popular. Sai ele, para tal obra,

No propósito sentimental de retomar a iniciativa de Sílvio Romero que, nos primeiros ensaios etnográficos e folclóricos, se dispusera a coligir e publicar os *Cantos e Contos Populares de Sergipe*, como no-lo esclarece Teófilo Braga no prefácio à edição portuguesa dos *Cantos Populares do Brasil* (1883), [...] (LIMA, 1977: p. 21).

Jackson da Silva Lima realiza sua pesquisa, intensivamente e - quase se diria - com devoção, até julho de 1972, quando concorre ao Prêmio “Sílvio Romero”, instituído pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) - atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) -, do então Ministério de Educação e Cultura. Ele o ganha e - como já foi dito -, nos dois anos seguintes, retoma o trabalho, ampliando-o consideravelmente.

A recolha fora realizada, na quase totalidade, em Aracaju, mas recebeu também alguns textos de Propriá, N. S^a. do Socorro e Barra dos Coqueiros, como também do Rio de Janeiro, na então Guanabara, e Caxias. Aracaju, porém, foi o lugar que mais forneceu material, “nos seus bairros humildes”, nas palavras do pesquisador. Finalmente ele o

publica em 1977, pela Livraria Editora Cátedra, do Rio de Janeiro, em convênio com o Instituto Nacional do Livro, de Brasília. O Romanceiro, que sai com o nome de “*O Folclore em Sergipe*”, é uma coletânea de fôlego, apresentada de forma bem organizada e criteriosa.

Além disso, o trabalho de Jackson da Silva Lima merece ser destacado por três motivos: *primeiro*, por conseguir coligir romances da tradição ibérica, constantes das coleções nacionais, tais quais: “A Dona Infanta (Bela Infanta)”, “Dom Martinho de Avisado (Donzela que vai à guerra)”, “A Silvana (A Silvaninha)”, “Bernal Francês”, “Nau Catarineta (A Nau Catrineta)”, “O Conde Alberto (Conde Yano)”, “O Conde da Alemanha (O Conde d’Alemanha)”, “Dom Carlos de Montealbar (Dona Branca)”, “A Cativa (Rainha e Cativa)”, “Iria a Fidalga”, “A Linda Pastorinha (Linda-a-Pastora)”, “O Cego Andante (O Cego)”, “A Moreninha (A Morena)”, “O Casamento Malogrado,” “Juliana”, “Flor do Dia”, “Chapim d’El-Rei”, “La Condessa”, “Xácara de Santo Antônio”, entre outros. *Segundo*, pela recolha de alguns romances inexistentes nas coletâneas luso-brasileiras, entre os quais: “Dona Grinália”, “A Filha do Rei da Espanha”, “João e Maria”, “José e Maria”, “Dona Gia”, “A Sina da Caboca”, “O Velho mais a Velha”, “Pai Mateus”, “Nego Bastião”, “Aninha”, “Lampião e Zé Rufino”. Por fim, *terceiro* motivo, sua coleta apresenta, também, alguns romances tradicionais no Brasil, mas inexistentes nas coletâneas luso-espanholas, entre eles: “Nino e Rogênia”, “D. Lizarda”, “Ricardo, Soldado Jogador”, “Filho que matou a mãe”, “Leonora”, “Marido Infeliz”, “O Caso de João Alves Flor”, “Tapuia”, “A Formiguinha”, “O Preguiçoso”, “O Lucas de Feira”, “O José do Vale”, “Cirino”, “O Boi Espácio”.

Além desses três motivos, que já demonstram a qualidade e a importância para os estudos folclóricos e para a pesquisa romancística nacional e internacional, o Romanceiro Sergipano apresenta ainda algumas fotos e informações sobre os(as) informantes. Entre esses informantes, as mulheres, que são em número maior, constituem, junto com o Romanceiro propriamente dito e a atuação do folclorista, coletor e editor Jackson da Silva Lima, o objeto da reflexão sociocultural e literária que este trabalho procurará empreender, tendo como objetivo específico a análise das relações entre os gêneros masculino e feminino, tal como essas se dão nas versões sergipanas dos romances tradicionais constitutivos do *corpus* formado.

É preciso, contudo, considerarmos que a iniciativa de Jackson da Silva Lima se dá dentro de uma tradição que tem origem no século XIX, quando a cultura popular é transformada em objeto de estudo pela elite, em seu processo histórico de inclusão e de exclusão pela cultura dominante de seu meio intelectual. Estamos falando naquilo que Peter Burke, em seu livro *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa(1500-1800)*, chama de “Em busca da cultura popular”. Segundo o autor:

Foi no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o ‘povo’ (o folk) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus. Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média, que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas histórias (BURKE, 2010, p. 26).

Burke, em “A descoberta do povo,” apresenta os pioneiros europeus na pesquisa folclórica, tais como Macpherson, Percy, W. Scott, os Grimm, Karadzic, Lönnrot, Goethe, Lessing, Herder e Almeida Garrett, em Portugal. O historiador britânico, depois de fornecer tal mapeamento dos etnógrafos e folcloristas pioneiros, argumenta que o surto do interesse pela cultura popular, no século XIX, se dá por razões: “[...] estéticas, intelectuais e políticas. [...]”, (2010: p. 33).

Intelectuais, porque, nos movimentos românticos do século XIX, era compromisso intelectual o nativismo e o primitivismo cultural, que depois se convertem nos nacionalismos. *Estética*, porque era preciso, pois, reagir à arte artificial, neoclássica, universal e iluminista, e voltar-se para uma tradição mais *local* e *primitiva*. Finalmente, *política* por conta dos problemas políticos em jogo: as guerras, invasões e dominação estrangeira dos impérios e os nacionalismos, que emergiam como reação à dominação estrangeira. Tais nacionalismos surgem, mostra Burke, como um projeto forjado pelos intelectuais e imposto ao povo.

De fato, no século XIX, vive-se a ascensão do nacionalismo em uma atmosfera político-cultural que dava ao passado das nações e às culturas tradicionais de seu povo um significado estratégico nas lutas políticas. “Depois de 1809, esse estudo do passado nacional assumiu significado mais político” (2010: p. 36). Além disso, como insiste

Stuart Hall, tratava-se também do processo de reeducação do capital, em face às transformações históricas, as quais tinham no povo o mais renitente local de resistência:

O capital tinha interesse na cultura popular porque a constituição de uma nova ordem social em torno do capital exigia um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de reeducação no sentido mais amplo. E a tradição popular constituía um dos principais locais de resistência às maneiras pelas quais a ‘reforma’ do povo era buscada (HALL, 2003: p. 247-248).

Renato Ortiz, em seu livro *Românticos e folcloristas: cultura popular* (1992), ao fazer uma arqueologia do conceito de cultura popular, fixa também o século XIX como o momento em que a ideia de cultura popular teria sido inventada. O sociólogo brasileiro se debruça sobre três grupos, os *antiquários*, os *românticos* e os *folcloristas*, dando ênfase sobretudo aos românticos e aos folcloristas, para mostrar a importância deles na compreensão das classes subalternas, ao considerarem sua cultura como uma categoria de análise.

Despertando polêmicos debates entre os pesquisadores, a cultura popular se torna objeto de pesquisa para pensadores da cultura, sociólogos, historiadores, etnólogos, filósofos e cientistas sociais. Ortiz (1992) vê duas vertentes de posicionamentos entre eles. Uma, classista, para quem a cultura popular das classes subalternas é uma cultura própria, diferindo da cultura dominante da elite esclarecida. E outra vertente, mais abrangente e transcendendo ao conceito de classe, para quem popular é considerado como sinônimo de povo. Para essa última vertente, a cultura popular, sendo um reduto da essência nacional, estaria ligada à questão nacional e às discussões sobre a identidade nacional.

Considerada como elemento extremamente importante para a construção do Estado-Nação, a cultura popular, segundo Ortiz, reveste-se de importância política estratégica na defesa do que é nacional. Em Sergipe, a tradição dos estudos folclóricos também começa aí, no século XIX. Conforme o historiador Araújo Sá (2013: p. 71): “Data dessa época o início da tradição de estudos folclóricos em Sergipe com a proposta de preservação da cultura popular e busca da identidade nacional”.

As relações entre poder político e investigação científica, no interesse despertado pela cultura popular e pelo folclore na elite intelectual do século XIX, nacional e internacionalmente, não é, no entanto, uma exclusividade desse momento histórico. No Brasil esse interesse aumenta e, no século XX, ganha contornos problemáticos, à medida em que o país passa por momentos politicamente tensos.

É nesse contexto que devemos situar a pesquisa de Jackson da Silva Lima, relacionando-a com o Movimento Folclórico Brasileiro (MFB), uma grande mobilização de intelectuais brasileiros que, no período compreendido entre os anos de 1947 e 1964, se empenharam no propósito de promover ações culturais e políticas voltadas para a proteção ao folclore nacional, bem como devemos relacionar a pesquisa do autor do Romanceiro Sergipano à criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), em 1958, vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura, em continuidade às atividades do MFB. Atualmente, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), a Campanha foi criada no governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek de Oliveira, cujo slogan 50 anos em 5, dava continuidade ao projeto político de desenvolvimento econômico do país iniciado no último governo de Getúlio Vargas (1951-1954), a fim de consolidar uma nação moderna, democrática, desenvolvida e integrada, em busca de sua identidade nacional.

Uma nação cujo símbolo de realização maior passou a ser a construção de Brasília. Apesar de criada nesse governo, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), no entanto, não receberá, segundo informa Vânia Oliveira (2010), apoio econômico suficiente dessa gestão para levar adiante seus projetos.

Enfrentando sérias dificuldades nas dotações orçamentárias da Campanha em sua administração, Mozart de Araújo, o primeiro diretor-executivo, é substituído, em 1961, por Édison Carneiro, uma das personalidades mais influentes e atuantes do MFB. Apesar de Carneiro conseguir, devido à sua grande influência nos meios políticos e intelectuais, uma administração fecunda, é afastado do cargo após o golpe militar de 1964, por ser militante do Partido Comunista Brasileiro, PCB. Seu lugar é assumido por Renato Almeida.

A ligação de Édison Carneiro com o PCB foi, sem dúvida, o motivo maior que levou os militares a decidirem pelo afastamento dele da direção executiva da

Campanha. Afinal, o novo regime tinha no anticomunismo uma questão de segurança nacional. Assim se expressa, sobre isso, Marilena Chauí:

O novo regime – ou o Sistema – apoiou-se numa ideologia de cunho geopolítico, herdada da divisão Leste-Oeste criada pela Guerra Fria, expressa na Doutrina de Segurança Nacional, com a pretensão de promover o Brasil à condição de potência no ano 2000. Esse feito seria conseguido graças às ideias de desenvolvimento nacional (o ‘milagre’ e a dívida), integração nacional (isto é, centralização das decisões sociopolíticas, consideradas como meras questões técnicas) e segurança nacional (anticomunismo). (CHAUÍ, 2013: p. 258-259).

Renato Almeida, usando de sua grande influência junto ao Itamaraty – ele era chefe do Serviço de Documentação do Ministério das Relações Exteriores - e à UNESCO, consegue criar, dando continuidade ao trabalho de Carneiro, vários museus, bibliotecas, filmotecas, fonotecas e centros de documentação. Entre os anos de 1965 a 1969, foi grande a movimentação da Campanha, particularmente no apoio à criação de museus. Além disso, conforme Vânia Oliveira (2010: p. 4) Almeida também lidera campanha pela instituição do Dia do Folclore, cuja vitória é alcançada com a edição do Decreto nº 56.747 do dia 17/08/1965.

A Campanha, sob a direção de Almeida, ainda consegue firmar acordo com o Museu Histórico Nacional, para a criação efetiva do Museu de Folclore, no Rio de Janeiro. A instalação do primeiro núcleo do Museu de Folclore se dá em algumas salas do Museu da República, no palácio que teria sido sede do governo federal até 1960, e sua inauguração se dá em pleno 1968, ano de recrudescimento da ditadura militar, quando o poder constituído mantém sob vigilância constante às atividades dos museus, colocando o Museu Histórico Nacional (MHN) sob a liderança do Comandante Léo da Fonseca e Silva (OLIVEIRA, 2010: p. 5).

O discurso folclórico e as atividades da Campanha, contudo, ao contrário de representar um obstáculo ou uma contestação à política de controle dos militares às manifestações culturais no país, foram antes muito bem apropriados pelas instâncias do poder militar, sobretudo durante a fecunda administração de Renato Almeida. É que, a despeito das diferenças entre o nacionalismo dos militares e o dos folcloristas, estes não

representavam uma oposição aos ideais políticos daqueles, pois tinham em comum a defesa da identidade nacional.

Apesar disso, a CDFB foi fechada no dia primeiro de abril de 1964, com a já mencionada destituição de Édison Carneiro do cargo de diretor e com um gesto bastante simbólico da tensão política, nas relações entre o poder constituído e os folcloristas: um cartaz foi afixado na porta da sede da CDFB pelos militares, em que estava escrito, segundo Vicente Sales, citado por Luís Rodolfo Vilhena (1997: p. 106), “fechado por ser um antro de comunistas”. Renato Almeida, todavia, cuja orientação política não se chocava com as tendências governamentais, consegue manter muitas publicações, entre as quais se destaca a *Revista do Folclore Brasileiro*, que circulou de 1961 a 1976, num total de 41 volumes.

É preciso, contudo, percebermos que as atividades desses intelectuais, Renato Almeida, Édison Carneiro, Joaquim Ribeiro, Manuel Diégues Júnior, Dante Laytano, Théo Brandão, Guilherme dos Santos Neves, Cecília Meireles, Oneyda Alvarenga, Rossini Tavares de Lima, José Loureiro Fernandes, Oswaldo R. Cabral, Luís da Câmara Cascudo, relacionam-se à criação da UNESCO em 1945 e à sua recomendação, aos países membros, de um esforço no sentido de criar organismos políticos voltados para o conhecimento das culturas populares (1997: p. 21-38). A Comissão Nacional de Folclore (CNFL), constituída em 1947 por alguns desses intelectuais, surge como um órgão para-estatal, ligado ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) do Ministério das Relações Exteriores, justamente para representar o Brasil junto à UNESCO.

Embora os estudos folclóricos no Brasil surjam na segunda metade do século XIX, com Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Celso de Magalhães, José de Alencar, continuam a interessar, enquanto projeto e “missão”, intelectuais do começo do século XX, como Mário de Andrade, além de Amadeu Amaral e Luís da Câmara Cascudo, entre outros, foi com o MFB, na década de 1940, que os estudos folclóricos se aproximaram mais do poder político. Assim, puderam visar à sua gradativa institucionalização.

Suas atividades concentravam-se em duas frentes. Uma, voltada para a formação de uma consciência nacional sobre a importância do folclore, enquanto objeto de estudo e campo de pesquisa, realizava-se no âmbito da política cultural, em que os folcloristas

procuravam a penetração no aparato estatal, por meio da criação de agências, visando difundir o estudo do folclore de forma sistemática. E a outra, sua inserção nas universidades, como uma disciplina autônoma, entre as ciências sociais.

Quanto ao primeiro objetivo, a Campanha realizou muitos de seus projetos. Quanto ao segundo, porém, não foi tão fácil para os folcloristas obterem o reconhecimento acadêmico, ficando por isso o folclore, na disputa com as ciências sociais - que também se encontravam no Brasil numa fase de redefinição de seu *locus* -, relegado a um lugar marginal, como um subcampo, entre a sociologia, a antropologia e a história, e a atividade dos folcloristas vista pela academia, conforme Luís Rodolfo Vilhena, como romântica, diletante, empiricista e colecionista:

[...] no plano do estereótipo, o folclorista se tornou o paradigma de um intelectual não acadêmico ligado por uma relação romântica ao seu objeto, que estudaria a partir de um colecionismo descontrolado e de uma postura empiricista. Dessa forma, os estudos de folclore são frequentemente vistos como uma disciplina menor ou como um recorte temático inadequado, praticados fora das instituições universitárias por ‘diletantes’ (VILHENA, 1997: p. 22).

A consolidação institucional da Campanha, no entanto, só se dará em 1970, quando ela passa a chamar-se Instituto Nacional de Folclore (INF). É exatamente nesse momento que a pesquisa de Jackson da Silva Lima começa a ser feita.

Como já foi dito, sua primeira parte é concluída em 1972, quando o pesquisador a interrompe, para concorrer ao Prêmio Sílvia Romero. Motivado pela vitória, ele a amplia nos dois anos subsequentes, até finalmente publicá-la em 1977, com o nome de *O Folclore em Sergipe I - Romanceiro*.

II. ROMANCEIRO, TRADIÇÃO ORAL E CULTURA POPULAR

O capítulo anterior procurou apresentar o coletor, editor e folclorista Jackson da Silva Lima e descrever o Romanceiro Sergipano por ele preparado, bem como o contexto da recolha e da publicação da obra. Procurou mostrar também que esse livro, como objeto de estudo, tem circulação, de um modo geral, bastante limitada, nos meios universitários brasileiros, a começar no próprio Estado de Sergipe, onde quase não se sabe de sua existência, afora uns poucos pesquisadores, envolvidos diretamente com a cultura popular.

A partir da perspectiva dos estudos culturais, que veem no fenômeno “cultura” algo mais abrangente do que apenas a cultura letrada das classes dominantes, porém, o Romanceiro coloca-se como uma fonte bastante rica, para a pesquisa sobre a mentalidade medieval que pesa sobre as mulheres, no contexto geopolítico em que foram recolhidos os romances, o Nordeste. Esses romances, dos quais essas mulheres são portadoras, vêm de uma tradição cuja sobrevivência se relaciona com a permanência de uma visão de mundo de longa duração, assentada na dominação masculina do regime patriarcal, que deixou marcas culturais fortes nessa região.

Antes de dar início às análises das relações existentes entre os gêneros, presentes no *corpus* romancístico estabelecido, convém esclarecer alguns aspectos da tradição e cultura orais das quais as narrativas provêm e nas quais elas se mantêm como *reminiscências*. Pois, como diz Bráulio Tavares: “O Cordel e o Romanceiro Ibérico sobreviveram no Nordeste graças a essa cultura subterrânea que nada anota e nada esquece” (2005: p. 107).

Convém esclarecer que por *tradição oral* se entendem os testemunhos falados ou cantados referentes ao passado. Essa definição, exposta por Vansina, visa excluir do conceito tradição oral as fontes sobre o passado que não sejam estritamente transmitidas através da palavra narrada, “[...] no todas las fuentes orales son tradiciones orales. Solo son las fuentes narradas; es decir, las que son transmitidas de boca en boca por medio del lenguaje” (VANSINA, 1966: p. 33). Os Romanceiros, enquanto conjunto de poemas cantados originários da Idade Média, podem, portanto, quanto ao conteúdo, ser classificados como fontes de pesquisa sobre o *modus vivendi* de um passado remoto, mesmo que, no caso do Romanceiro Popular do Nordeste, muitos poemas possam ser de

origem moderna. De qualquer forma, sua sobrevivência se insere dentro da tradição oral.

De fato, os poemas dos Romanceiros perpetuam-se graças à *memória narrativa*, geralmente de pessoas idosas, as quais aprenderam as estórias na infância, ouvindo-as em um ambiente rural sem luz elétrica, sem rádio e sem televisão. Os romances, então, nesse meio, desempenhavam a função de oferecer o entretenimento, atualmente fornecido por esses aparelhos modernos.

Assim, pela repetição, os romances eram decorados, muitas vezes junto com contos de fada, anedotas, adivinhações, quadras (ou quadrinhas), lendas, cantigas e outros tipos de versos populares, num ambiente de descontração e encantamento, que tinha sobretudo na *palavra narrada* o centro maior da atenção. Os portadores dos romances e desses contos, os quais os aprenderam assim “de oitiva,” costumam chamá-los indistintamente de “histórias de Trancoso” ou de “histórias da carochinha”. “Histórias de Trancoso” devido à grande influência que teve na cultura oral brasileira o livro *História de Proveito e Exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso.

Trazido para o Brasil durante a colonização, o livro, publicado pela primeira vez em Portugal em 1575, foi tantas vezes reeditado aqui, que acabou se convertendo, na cultura popular brasileira, em sinônimo de narrativa tradicional (SOUZA, 1996: p. 53). “Contos da carochinha”, “histórias do arco da velha, “histórias da baratinha” são títulos de narrativas tradicionais publicadas, no início do século XX no Brasil, por Figueiredo Pimentel, que passaram também, na cultura popular, a sinônimos de narrativas tradicionais (TAVARES, 2005: p. 100).

É importante salientar que, nesse processo de transmissão oral, os romances, considerados como textos instáveis, costumam sofrer omissões, aglutinações, substituições ou contaminações. Tal fenômeno, porém, não compromete a narrativa em sua parte essencial, ou invariante, isto é, aquela parte da narrativa que sempre retorna e dá sentido à estória:

Ninguém canta um romance, todas as vezes, exatamente da mesma forma. Sempre há distorções, mas a repetição vai deixando na mente de quem escuta as partes principais, aquelas que sempre retornam, que dão sentido à história. Num romance, como numa anedota, geralmente lembramos o que é essencial e esquecemos o que é acessório (TAVARES, 2005: p. 101-102).

É preciso, todavia, pontuar a citação de Tavares, no momento em que ele fala das partes principais da narrativa, aquelas que sempre retornam e que, segundo ele, são as responsáveis por dar sentido à estória, observando que esse “sentido” se liga à realidade existencial, social e cultural de quem canta o romance. Assim, é o(a) enunciador(a)-transmissor(a) da estória quem elege as partes que, para ele(ela), devem ser consideradas como “mais importantes”¹.

Exatamente por isso não há, na cultura popular, o problema da versão *oficial*. Todas as versões são consideradas legítimas. Uma vez que o processo de transmissão se faz pela memória, é comum que uma versão seja diferente de outra. O que importa mesmo é que a narrativa apresente pelo menos as partes principais que dão sentido à estória. A exatidão do número de sílabas e a correspondência exata das rimas, aspectos importantes para a literatura autoral, diluem-se nesse universo da literatura oral. Esse aspecto, a espontaneidade que caracteriza a cultura popular, é que faz com que muitas vezes ela seja considerada com desprezo pela cultura de elite, uma vez que essa se pauta pelo rigor estrutural do código escrito.

A literatura popular, porém, tem sua própria lógica, e essa é uma lógica que não prescinde de regras e técnicas. Elas apenas se configuram de uma forma diferente daquela que caracteriza a literatura escrita. E, por isso, é um equívoco considerá-la inferior à literatura escrita. Pois, como salienta Bráulio Tavares:

Diz-se por aí que a literatura oral desses povos não tem as qualidades da literatura escrita pelos ganhadores do Prêmio Nobel. É verdade. Também pode-se dizer que os ganhadores do Nobel provavelmente não seriam capazes sequer de imitar as técnicas de memorização, recriação e performance de um cantador de histórias numa tribo tuaregue do Saara (TAVARES, 2005: p. 104).

O que ocorre é que a literatura oral é um fenômeno de produção cultural característico das classes dominadas, os não escolarizados, aqueles desprovidos de títulos que legitimem os seus saberes. Convém lembrar, todavia, que até as obras

¹ Agradeço ao professor Gilmário Moreira Brito as observações esclarecedoras feitas, durante a defesa da dissertação, sobre a construção do sentido, no contexto da cultura popular.

fundamentais da cultura erudita do Ocidente, como os poemas épicos homéricos, *Ilíada* e *Odisseia*, sem falar na própria *Bíblia*, passaram séculos sobrevivendo na oralidade, até serem recolhidos, copiados, revisados e finalmente publicados (2005: p. 107).

É preciso, portanto, discutirmos o conceito de povo e de cultura popular, a fim de entendermos melhor as questões que subjazem a essa tensa relação entre o povo e sua cultura e a classe dominante. Enfim, a palavra “povo”, aqui, refere-se aos grupos sociais a que pertencem camponeses, operários, artesãos, pastores, agricultores, ferreiros, pescadores, estivadores, açougueiros, mineiros, sapateiros, pedreiros, lavadeiras, donas de casa, prostitutas, empregadas domésticas, feirantes etc. Às manifestações culturais produzidas por esses grupos chama-se, de um modo geral, “cultura popular”.

Peter Burke, em seu estudo sobre a cultura popular da Europa na Idade Moderna (1500-1800), criticando o modelo de Robert Redfield da *pequena e da grande tradições*, problematiza esse conceito. A *grande tradição*, segundo Redfield, refere-se à tradição da cultura erudita, letrada, culta, a cultura da minoria da população, a cultura dos dominantes, pertencentes às classes altas.

Essa tradição é considerada séria, fechada, não aberta a todos. É transmitida formalmente em liceus, universidades, escolas, templos, e seu alcance vai da tradição clássica e da tradição da filosofia escolástica e teologia medievais até à Renascença, à Revolução científica do século XVII e ao Iluminismo. Já a *pequena tradição* se refere à tradição dos iletrados, que são a maioria da população, a não elite. É a cultura dos dominados, pertencentes às classes subalternas. Ela se caracteriza por ser aberta a todos, operar sozinha, e ser transmitida informalmente, mantendo-se nas vidas das pessoas incultas, em suas comunidades aldeãs. Circula pelas igrejas, pelas tavernas e pelas praças dos mercados.

Burke, em sua reformulação do modelo de Redfield, observa, todavia, que *não é bem assim*. Existiram duas tradições, mas elas não deveriam ser vistas como se referindo simetricamente a dois grupos sociais: a grande tradição, relativa à elite; e a pequena tradição, relativa ao povo comum.

Para Burke, sempre houve forte *interação* entre elas, em seus encontros e confrontos, num processo complexo e dialético de aproximações, afastamentos,

confrontações, apropriações, reapropriações e adaptações permanentes. Uma *circularidade cultural* intensa caracteriza a relação entre essas culturas, a popular e a erudita, e isso se dá de forma muito intensa particularmente no século XVI.

A questão é que, enquanto a elite culta, a minoria, pertencente às classes altas, participava das duas tradições, e se caracterizava por ser *bicultural*, *anfíbia* e *bilíngue*, considerando a cultura popular como uma segunda cultura, em sua função psicológica como uma cultura para diversão, além de servir também, o conhecimento dela, a cultura popular, para fins de dominação; segundo Burke, para o povo comum, a maioria iletrada, inculta, a cultura popular seria *a única cultura*, não participando, portanto, esse povo comum da grande tradição. Essa, segundo Burke, é a diferença cultural crucial a observar na Europa, nos inícios da Idade Moderna (2010: p. 36).

Em sua conferência na *I Jornada Sergipana de Estudos Medievais*, “O Medievo na dimensão cultural do homem europeu”, Rita Lemaire comenta o seguinte:

Lá onde, na Idade Média, todas as camadas da sociedade participavam delas (das culturas tradicionais), os tempos modernos produzem a separação, o abismo radical, entre a cultura da elite, do poder, a cultura oficial (segundo os modelos cristão e greco-latino em versões progressivamente aburguesadas) do Estado e essas culturas tradicionais, desprezadas e associadas cada vez mais às camadas baixas da sociedade, ao analfabetismo, à superstição e à imoralidade. (LEMAIRE, 1997: p. 30).

Além disso, Burke também chama a atenção para a variedade da cultura popular, que jamais deveria ser vista como um único conjunto *uniforme*, monolítico ou homogêneo. Antes pelo contrário, existiriam, segundo Burke, muitas culturas populares, formadas por uma variedade imensa de *subculturas*, algumas das quais poderiam mais apropriadamente ser chamadas de *contraculturas*, como ocorre entre os mendigos e os ladrões. Assim, existiriam as particularidades da subcultura popular dos sapateiros, dos cegos, dos andarilhos, dos mineiros, dos açougueiros, dos ferreiros, dos pastores, dos pedreiros, dos soldados, dos marinheiros, e também as particularidades da subcultura das mulheres.

A cultura das mulheres, por exemplo, convém notar, na medida em que “[...], a palavra escrita somava-se à lista dos itens culturais não partilhados por elas” (BURKE,

2010: p.83-84), havendo, portanto, muito mais homens letrados que mulheres letradas, é uma cultura mais ligada à *memória*. Isso também decorre de seu *isolamento social*. Excluídas das guildas, das irmandades, das tavernas, enfim, da vida social, as mulheres têm sua própria cultura, uma cultura mais conservadora. As mulheres seriam, pois, “[...] as guardiãs da tradição oral mais antiga” (2010: p. 84).

Rita Lemaire denuncia a intensidade dos conflitos entre a cultura popular das mulheres e a cultura dominante:

Às perseguições das canções das mulheres, proibidas e severamente punidas por tantos concílios e Padres da Igreja correspondiam muitas outras proibições, por exemplo, a da dança religiosa, praticada na igreja e no adro, de festas, jogos e divertimentos populares e, mais tarde, das curandeiras do povo. A luta da elite contra o seu povo culminará, nos inícios dos tempos modernos, no massacre de centenas e centenas de milhares de mulheres, acusadas de bruxaria pela Inquisição; [...] (LEMAIRE, 1997: p. 28).

Bakhtin (1993), pioneiro na compreensão da circularidade cultural, quanto à capacidade de resistência do povo a toda essa agressão das classes dominantes, mostra, contudo, que há espaço para a resistência popular. Através de suas armas, como o riso, o deboche e o protesto, o povo resiste e persiste, em suas práticas sociais. A relação, portanto, entre a cultura popular e a cultura hegemônica, dando-se nos entrecosques da comichade popular e da seriedade oficial, não deve ser vista como polarizada, uma vez que as classes, tanto as dominadas como as dominantes, partilham um processo social em comum, do qual a produção cultural é fruto, conquanto os benefícios e o controle sejam repartidos de forma desigual.

Assim, segundo Bakhtin, se havia uma separação no período medieval entre a cultura oficial do Estado feudal, séria e fechada aos círculos da elite clerical e nobre, e a cultura popular; havia, por outro lado, uma coexistência de ambas na consciência do homem medieval. Ainda conforme o pensador russo, no Renascimento, como consequência das transformações socioculturais que aí ocorrem, a cultura popular adentra decisivamente, com seu riso desconstrutor, na cultura oficial.

Escritores da mais alta literatura, como Boccaccio, Shakespeare e Cervantes, são fortemente influenciados pela cultura do *riso popular*. Outro autor, entre esses grandes

escritores, é Rabelais, cuja obra o filósofo russo estuda, buscando nela entender melhor esse tenso e dialético diálogo entre a cultura oficial e a cultura popular, esta não sendo incorporada apenas pela literatura, mas também pela ideologia, medicina, filosofia e até pela religião. Depois, no Iluminismo dos séculos XVII e XVIII, há uma outra reação da cultura oficial, no sentido de banir, para longe de si, a cultura popular.

Todavia, no Romantismo, período em que os intelectuais começam a se interessar pelo estudo dos Romanceiros, o nacionalismo pregará a necessidade de um retorno à cultura popular, no processo de constituição do Estado-Nação. Ou seja, a cultura popular resiste a todos esses fluxos e refluxos, mantendo-se ante a cultura oficial, ora enfrentando-a abertamente, ora dissimuladamente, ora se submetendo ao banimento que lhe é imposto, sem, contudo, deixar de permanecer ativa, resistente e produtiva (BAKHTIN, 1993. p. 51 a 125).

Como se vê, compreender as relações entre a cultura popular e a cultura dominante passa por ter sempre em mira toda essa discussão e passa igualmente por saber que “não existe uma cultura popular íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais” (HALL, 2003: p. 238). Aqui está, segundo Stuart Hall, o ponto mais importante a reter na definição do conceito de “popular”, que deve ser acompanhado por uma compreensão semelhante, na definição do conceito de cultura.

[...] o princípio estrutural do “popular” neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante e à cultura da “periferia”. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do “popular” e do “não-popular”. [...] O princípio estruturador não consiste dos conteúdos de cada categoria – os quais, insisto, se alterarão de uma época a outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linhas gerais, entre aquilo que, em qualquer época, conta como uma atividade ou forma cultural da elite e o que não conta. (HALL, 2003: p. 240).

Voltemos, agora, às narradoras tradicionais que fornecem para Jackson da Silva Lima os romances e conheçamos um pouco melhor sua situação socioeconômica. Entre elas, encontram-se, por exemplo: lavadeiras, roceiras, empregadas domésticas, aquelas que o folclorista classifica como de prendas domésticas, expressão para o que se

costuma chamar de “donas de casa”, mas também há, entre elas, funcionárias públicas federal e estadual, professoras primárias, estudantes, enfermeiras e auxiliares de enfermagem, comerciárias, ex-operárias, assistentes sociais, ao lado de feirantes, costureiras, verdureiras, mendigas (entre as quais uma cega) e uma que se descreve como ex-prostituta e atual mãe de santo (LIMA, 1977: p. 570).

Essas mulheres são dotadas de uma memória excepcional. Algumas delas chegaram a fornecer mais de trinta versões de romances tradicionais ao folclorista - D. Caçula, por exemplo, fornece trinta e uma, e D. Maria dos Anjos, trinta.

Como mostra o professor José Raimundo Galvão, em *Tia Jana – uma história, uma memória* (2009), trabalho de coautoria com Maria Benedita Souza de Mesquita, Neide Maria Dantas de Mendonça e Rita de Cássia Pinto da Rocha, embora analfabetas, as informantes, geralmente, demonstram possuir uma visão formada sobre os aspectos mais variados da vida. Assim, apesar de nunca ter ido à escola, Tia Jana era capaz de abordar, conforme os autores, “temas diversos e significativos. [...]: amor, casamento, traição, namoro, saudade, religião, filosofia, dentre outros” (2009: p. 16). É bem verdade, contudo, que, quase sempre, se faz perceptível, nesses enfoques, a concepção de uma época marcada por valores rigidamente patriarcais.

A questão é que sua cultura literária, a cultura literária dessas mulheres portadoras de folclore, pelas características que apresenta - oralidade, espontaneidade e falta de rigor formal -, muitas vezes é considerada indigna de ser estudada em centros universitários, os quais costumam ocupar-se exclusivamente com “a alta literatura”. Assim se exprimem os autores responsáveis pela recolha das quadrinhas de Tia Jana, como era conhecida a senhora Joana Ribeiro de Queiroz (1926-2007), poetisa popular e rezadeira de erisipela e de dor de cabeça, da cidade de Santo Antônio de Jesus, Bahia:

[...] os valores oriundos das pessoas mais simples e não portadoras de títulos e diplomas guardam tesouros inestimáveis, mas nem sempre reconhecidos e divulgados pelos que fizeram da literatura um campo restrito ao saber estruturado e acadêmico (GALVÃO, 2009: p. 18).

É, portanto, tentando entender o fenômeno da retenção, na memória, de tais narrativas por essas mulheres, que procuraremos descobrir as motivações de ordem sentimental e cultural que as levam a guardar memorialmente romances tradicionais, apesar das origens espaciais e temporais desses poemas se encontrarem tão distantes de sua realidade empírica.

É que esses poemas medievais cantados, do gênero baladístico ibérico, de natureza oral, mas transitando entre a tradição oral e a tradição escrita e entre a cultura popular e a cultura erudita, em sua máquina de encantamentos - expressão de Jerusa Pires Ferreira (1993: p.108) -, esses espaços discursivos-textuais de condensação de motivos e símbolos proporcionam, paradoxalmente, a essas narradoras, uma tomada de consciência de seu lugar de gênero no mundo patriarcal em que vivem, suscitando nelas resistência ou conformação, ante essa realidade. Semelhantemente, as personagens femininas medievais das diegeses dos romances também revelam resistência ou conformação, frente aos valores patriarcais que as governam. Ou seja: o que se quer dizer aqui é que tais narrativas desempenham, em sua textualização, uma função didático-pedagógica e morigeradora.

Para percebermos isso, contudo, precisamos abordar essas composições linguístico-discursivas, os romances tradicionais, derivados dos cantares de gesta, para além de seu uso como diversão e máquina de encantamento. Precisamos ter em mira seu trabalho de veículo de transmissão de valores enaltecadores da base axiológica da ideologia da nobreza e do clero da sociedade europeia medieval, a serem inculcados nas mulheres, sobretudo, mas também na juventude masculina.

Ao mesmo tempo, é preciso ver os romances cumprindo um papel de textos que fornecem um olhar, às mulheres que os cantam, sobre o papel sociocultural ao qual elas se veem presas nesse tipo de sociedade. Nesse sentido, os romances tradicionais do Romanceiro Sergipano deverão ser analisados aqui, levando-se em conta principalmente sua relação com a realidade sociocultural daquelas que os narram, suas enunciantoras-transmissoras, essas mulheres que vivem no contexto geopolítico e cultural brasileiro chamado Nordeste.

Marilena Chauí (1993), abordando alguns aspectos da cultura popular brasileira, a considera igualmente como a cultura dos dominados. Ela a vê, em sua relação de subordinação e resistência para com a cultura dominante, como uma cultura de

dimensões simultâneas, não sendo possível caracterizá-la como composta de partes separáveis e identificáveis.

Desse modo, Marilena Chauí vê a cultura popular nos seres e objetos culturais postos por práticas sociais e históricas, determinadas por formas de sociabilidade, da relação intersubjetiva, grupal, de classe, da relação com o visível e o invisível, com o tempo e o espaço, com o possível e o impossível ou o necessário e o contingente. Dessa forma, a cultura popular brasileira é vista por ela como uma cultura marcada por *ambiguidades*:

Para o ponto que estamos abordando aqui – conformismo e resistência – esses exemplos interessam não pelas consequências sócio-políticas que poderão vir a ter no futuro, mas pelo que significam aqui e agora em termos da consciência criada pela Cultura Popular. Isto é, o mais importante, no momento, é perceber que as interpretações ambíguas, paradoxais, contraditórias que coexistem no mesmo sujeito, criando a aparência de incoerência, na verdade exprimem um *processo de conhecimento*, a criação de uma cultura ou um saber a partir de ambiguidades que não estão *na consciência* dessa população, mas *na realidade* em que vivemos. (CHAUÍ, 1993: p. 158 – grifos da autora).

Essa cultura, segundo a autora, é frequentemente reapropriada e transformada pela cultura dominante brasileira, que a esvazia de seu sentido original - significando essa expressão “sentido original”, aqui, o sentido que tem em sua própria origem e efetividade contextual sociais - e a usa, a cultura dominante, para manter a dominação, através de políticas culturais. Isso aconteceu muito com o folclore, em suas relações com o poder político, sobretudo durante o período da ditadura militar.

Por isso, quisemos ressaltar a tensa relação entre a cultura popular brasileira, em sua atitude de apropriação, reapropriação, transformação, deslocamento e recusa da cultura dominante, mas também em sua atitude de assimilação dessa cultura erudita. Pois, como mostra Chauí, apesar de revelar, em alguns momentos, resistência: “[...] no interior do campo simbólico definido pelos dominantes, a manifestação popular aceita, implicitamente, a hegemonia existente” (CHAUÍ, 1993: p. 104).

Porém, embora as culturas populares sejam as culturas de grupos subalternos, produzindo-se em suas relações com a cultura dos grupos dominantes, não se deve, como ressalta Denys Cuche (1999), entendê-las como culturas dominadas no sentido de serem *alienadas* ou de estarem em posição de dominação *permanentemente*. O que ocorre é que os grupos sociais estão em relação de dominação e subordinação uns com os outros. As culturas populares não devem, assim, ser vistas como um espaço de manipulação, mas sim de *conflito*, uma vez que a contestação é uma de suas principais características, “[...] as culturas populares são culturas de contestação.” (CUCHE, 1999: p. 149).

Néstor García Canclini (1997) mostra que o que está em choque, na hierarquia entre as culturas, são os *capitais culturais*. É somente no embate entre esses capitais culturais que uma cultura é colocada em uma posição secundária de subordinação em relação à outra. É, portanto, dentro dessa lógica de superioridade de um capital cultural sobre outro que, por exemplo, uma cultura escrita vale mais que a cultura oral ou que a arte vale mais que o artesanato.

Uma abordagem cuidadosa das culturas populares não pode perder de vista essas questões, se quiser apreender as especificidades desse tipo de produção cultural. Não pode esquecer, como lembra Jesús Martín-Barbero (2003), que as culturas populares se fazem e refazem na contradição entre o conservadorismo das formas e a rebeldia dos conteúdos, pois,

[...] nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não é de resistência, e que nem tudo que vem ‘de cima’ são valores da classe dominante, pois há coisas que vindo de lá respondem a outras lógicas que não são as da dominação (MARTÍN-BARBERO, 2003: p. 119).

Para nos aproximarmos, então, de uma abordagem criteriosa que não perca de vista tais observações, precisamos, antes de tudo, atentar para o fato de que a cultura popular deve ser vista, em suas especificidades, como uma cultura extremamente variada, regional e local, que jamais deve ser considerada *nem como monolítica nem*

como homogênea. Além disso, devemos também estar atentos ao erro epistemológico, comum no século XIX, de a referendar pela cultura erudita.

Esse tipo de atitude tende a valorar as manifestações populares com preconceito, sem levar em conta que, no diálogo tenso, conflitivo e violento, que a cultura popular mantém com a cultura erudita, há um trânsito de mão dupla entre ambas. A cultura popular nordestina aqui deve, dessa forma, ser abordada levando-se em consideração “[...] o seu valor como concepção do mundo e o seu valor estético” (BAKHTIN, 1993: p. 50). Ou então, lembrando-se das palavras Frederic Jameson:

[...] o imperativo de se compreender a cultura nela mesma e por ela mesma, ao mesmo tempo que também em relação ao seu exterior, ao seu conteúdo, ao seu contexto e ao seu espaço de intervenção e efetividade (JAMESON, 2006: p. 85).

Os romances do Romanceiro Sergipano são um exemplo dessa interação complexa. Vindos da cultura erudita ibérico-medieval, permanecem no Nordeste brasileiro, além de em outras regiões da Europa e do Brasil, na memória individual dessas mulheres do povo, as quais, enquanto narradoras, desempenham o papel de suportes ativos da tradição oral luso-brasileira, guardando memorialmente, a despeito de sua condição sociocultural muitas vezes desfavorável a suas práticas culturais, um *arquivo romancístico* de grande valor cultural.

Por tudo isso, ao estudarmos os romances, precisamos ter em mira – a partir da perspectiva dos estudos culturais – a função de instrumentos para a dominação masculina e para a domesticação da sexualidade feminina. Pois os romances nascem como parte do projeto hegemônico da nobreza e do clero da sociedade patriarcal da Europa, na Baixa Idade Média, então em pleno processo de transformação econômica e mudanças socioculturais, para ajudar na transmissão da moral patriarcal.

De expressão oral, sensibilizando seu público por intermédio de intérpretes profissionais, essa literatura era de fato pedagógica. Ela transmitia uma moral, a moral que pretendiam propagar os príncipes mecenas, os quais, para essa finalidade, sustentavam em sua casa os

poetas e montavam os poemas como espetáculo (DUBY, 1995: p. 84-85).

Os valores morais que os romances difundirão serão, dessa forma, inculcados nas mulheres, sobretudo – pois na sociedade medieval a mulher é considerada representante da desordem diabólica –, mas também serão inculcados na juventude masculina, a fim de se direcionar sua vitalidade para as guerras e para os códigos de cavalheirismo e conduta social, em acordo com os preceitos da nova ordem político-econômica em emergência. Ou seja: a fim de se direcionar a vitalidade da juventude masculina para a nova ordem urbano-capitalista e para sua consequente modernidade.

Ao mesmo tempo também, é preciso ver os romances cumprindo um papel de textos que fornecem, àquelas que os cantam, uma visibilidade sobre seu lugar dentro da cultura da comunidade e na vida social. Pois acontece com essas mulheres o mesmo que acontecia com Tia Jana:

O que mais a motivava na recitação de seus versos era ver o interesse das pessoas em ouvi-los atentamente, em pedir-lhe que os repetisse, em sugerir temas ou motes, em valorizar as peças poéticas oriundas de ambientes simples e populares (GALVÃO, 2009: p. 17).

Desse modo, podemos dizer que, assim como as versões que as romanceiras transmitem ao coletor Jackson da Silva Lima, caracterizam-se pelo trânsito entre a cultura erudita e a cultura popular - a circularidade de que já se falou -, essas narradoras devem semelhantemente ser abordadas na especificidade de seu *lugar de performance*. Esse lugar deve ser visto como o lugar da *interface*. Um entre-lugar, conforme ensina Homi Bhabha:

[...] Para esse fim, deveríamos lembrar que é o “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar – que carrega o fardo do significado da cultura. [...] E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmo (BHABHA, 2007: p. 69).

Um lugar, pois, de *entrecruzamento*, de encontro/confronto, entre o discurso pedagógico do colonizador e do dominador masculino, em negociação e luta com o discurso performático do colonizado e do dominado feminino. Assim, esses textos desempenham uma dupla função. Dupla e paradoxal de texto que quer influenciá-las, às narradoras tradicionais, e mantê-las congeladas num tempo medieval ou “medievalizado” e num sistema de valores patriarcais, mas, ao mesmo tempo, de texto que lhes possibilita um visão sobre suas experiências de vida.

II.1. Perfil sociocultural das romanceiras

Às informantes de Jackson da Silva Lima passaremos a tratar, a partir de agora, em vez de por informantes, por narradoras da tradição oral, narradoras tradicionais, narradoras severinas, ou simplesmente por romanceiras. A tradição que elas mantêm viva, ao transmiti-la, é a tradição da literatura oral de proveniência ibérico-brasileira. As informações fornecidas sobre elas pelo folclorista, que nos dão um suporte referencial sociológico, serão agenciadas aqui dessa forma, no intuito de estabelecer-se uma relação de identificação entre o imaginário sociocultural dessas narradoras tradicionais e o imaginário medieval evocado pelos romances. Ou seja, procuraremos mostrar as tensões, no processo de recepção, apropriação/reelaboração e transmissão da tradição oral luso-brasileira, existentes entre essas narradoras e a tradição que recebem e ajudam a manter.

Com efeito, os romances, essas narrativas de caráter épico-lírico de origem ibérico-medieval, são histórias criadas dentro de um contexto histórico em que estão sendo forjados, pela nobreza e pela Igreja Católica medievais, projetos de cunho disciplinar voltados à domesticação da mulher e à formação de uma moral familiar condizente com os valores cristãos e patriarcais da sociedade feudal, então em pleno processo de transformação histórica e mudanças socioculturais (DUBY, 1995. p. 84-85). Essas narrativas migram para o Nordeste do Brasil com a colonização e se mantêm na memória coletiva do povo brasileiro. A esse respeito esclarece Câmara Cascudo:

[...] Todos os romances populares no Brasil vieram de Portugal. Foi um gênero que resistiu até princípios do século XX. Cada ano diminui o número dos que sabem recordar algumas estrofes, cada vez mais interrompidas pelos

hiatos da memória. Um *romance* ou *rimance* completo já é uma impossibilidade. Há uns bons setenta anos que as crianças não adormecem ao som da estória que relembra a má tenção da *Bela Infanta* ou o martírio de *Iria a Fidalga*.

Todos os romances vieram na memória portuguesa e ficaram vivos no Brasil. Creio que rapidamente passaram a acalantos, ninando os filhos, e não mais sendo cantados ou entoados em cantilena aos ouvidos de pessoas maiores, como em Portugal (CASCUDO, 1984b, p. 208-209).

O Romanceiro de Jackson da Silva Lima, colhido na década de 1970, desmente a informação de Câmara Cascudo de que tais poemas só teriam resistido, na memória do povo brasileiro, até princípios do século XX, e de que um romance completo já é uma impossibilidade, pois, no Romanceiro Sergipano, há vários romances completos, embora a maior parte deles esteja realmente em forma de fragmentos. Convém, contudo, observarmos que a recepção de tais romances no Nordeste, sobretudo nas zonas rurais ou nas zonas periféricas urbanas, não se dá, porém, de forma passiva pelas narradoras tradicionais.

A produção cultural do povo nordestino, em suas práticas sociais, religiosas e literárias, revela uma atitude de mediação *ativa* por parte desse povo, para com a tradição recebida - a tradição oral -, bem como para com a cultura erudita, a cultura dominante. Para Raymond Williams (1997, p. 115-120), a noção de “mediação” é vista como um fenômeno que não deve ser abordado apenas em sua negatividade. Dialogando com Theodor Adorno, ele vê o fenômeno da mediação como algo muito mais complexo do que apenas o “reflexo” das formas de produção e entende o próprio conceito de “mediação” como muito mais produtivo do que o de reflexo. Justamente porque não se pode reduzir a recepção, dentro do circuito comunicativo, à passividade pura, uma vez que ela se dá dentro do complexíssimo fenômeno dos circuitos de cultura.

Sin embargo, este sentido negativo de la “mediación” - que há sido laboriosamente sostenido por conceptos psicoanalíticos tales como “represión”, “sublimación” y “racionalización” en una acepción próxima al sentido negativo de “ideología” -, ha coexistido con un sentido que se ofrece como positivo. [...] Por lo tanto la mediación es un proceso positivo dentro de

la realidad social antes que un proceso agregado a ella por medio de la proyección, el encubrimiento o la interpretación (WILLIAMS, 1997: p. 119).

Assim, em seu processo de incorporação e reelaboração da tradição recebida, a produção cultural popular se faz por meio de uma mediação ativa, embora oscilando entre momentos de conformismo e de resistência, como se mostrou atrás, tanto em relação à própria cultura popular, mantendo a sobrevivência de algumas expressões em detrimento de outras, como em relação às manifestações da cultura da elite letrada. (CHAUI, 1993).

Essa mediação ativa por parte do povo, da tradição oral e da cultura dominante, se faz por um processo de incorporação/reelaboração *seletiva* por parte dessa população, em suas variadas manifestações: tanto nas *manifestações orais* (os romances, a poesia oral - as pelejas ou desafios, as emboladas, as cantorias em forma de quadras, sextilhas ou décimas -, os cantos e contos, as facécias, as trovas, as modinhas, os mitos, as lendas, as fábulas de tradição popular, louvações, rezas, orações, terços, novenas, trezenas, penitências, promessas, benzeduras, ofícios, parlendas, mnemonias, adivinhas, alcunhas, anedotas, cantigas de roda, jogos, pegas, travalíngua, os ditos e frases feitas, adágios, exemplos, sentenças, ditados, aforismos, máximas, os provérbios, as respostas burlescas, as cantigas de ninar, as loas e as entoadas); como nas *manifestações escritas* (os folhetos e romances impressos, vendidos em cordões, daí literatura de cordel, os ex-líbris); como nas *manifestações performáticas* (os autos e festas populares, os folguedos, os bailes, as danças dramáticas, a capoeira, as passagens de fogueira com sortes e compadrios, os banhos de cheiro, dos defumadores, dos bálsamos, dos perfumes e pós de milonga, o teatro de mamulengo, as peças tradicionais, os jogos, rodas e pegas infantis, as inúmeras práticas simpáticas e as medicinais); como, finalmente, nas *manifestações visuais* (a xilogravura, a gravura popular, em preto e branco ou colorida, o artesanato, os ex-votos, as pinturas ou desenhos populares de figuras esculpidas em madeira, modeladas em argila ou moldadas em cera). Enfim, todas essas manifestações da cultura popular se vinculam aos modos de vida, de sentir, de ver, de pensar e de fazer do povo, e respondem às suas angústias sociais e necessidades existenciais, quer religiosas, quer lúdicas, quer psicológicas, quer, numa palavra que sintetiza tudo isso: *culturais*.

As manifestações literárias populares do Nordeste, particularmente os romances tradicionais, folhetos de cordel, trovas, quadrinhas etc., realizam, a todo o momento, o percurso apontado por Paul Zumthor (1993), em relação à literatura medieval: de provir da oralidade, passar pela letra, voltar para a oralidade. Assim, ensina o professor Gilmário Moreira Brito, ocorre com os folhetos de cordel nordestinos, transitando no entrecruzamento de culturas e linguagens e realizando permanentemente a inter-relação entre *escritura, oralidade, gestualidade e visualidade*.

O autor, em sua acurada pesquisa, rastreando a construção da religiosidade do povo nordestino como construção histórica, assim se exprime sobre esse trânsito, em que se movem os folhetos nordestinos:

[...], a produção de folhetos a partir de narrativas que surgiram da oralidade possibilita discussões e sondagens entre fronteiras da voz e da escrita, da “imagem” e da “letra”, uma vez que mesmo depois de impressos, adquirindo o formato da linguagem escrita, guardam vínculos com oralidade intrinsecamente relacionados ao gestual e ao visual (BRITO, 2009: p. 27).

Voltando às narradoras tradicionais, pretendemos, então, mostrar, tendo nesse encontro/confronto entre elas e a tradição romancística – tradição que transita numa circularidade permanente entre a cultura popular e a cultura erudita, como está sendo frisado – pretendemos mostrar nesse encontro/confronto entre essas narradoras e a tradição que elas receberam e ajudam a manter e a transmitir, as relações entre poder e cultura, mais precisamente entre poder e cultura popular, que estão por trás dessas narrativas, os romances. Ao guardar esses romances na memória, as narradoras se apropriam de um *texto* narrativo que lhes fornece um referencial sociocultural, o qual acaba por lhes valer como conhecimento sobre seu *lugar* dentro da cultura da comunidade e na vida social, um conhecimento não apenas lúdico, mas igualmente útil, em sua educação.

Os romances que essas narradoras transmitem – valendo-se da melodia, que acaba por funcionar como o recurso de efeito mnemônico, que facilita a memorização da estória, e se valendo também da performance interpretativa e rememorativa -, tiram-nas de sua usual indizibilidade e anonimato, conferem-lhes visibilidade e fornecem-lhes

um olhar sobre a vida, no presente e no passado; podendo elas, dessa maneira, reconhecerem-se enquanto sujeitos ativos, em sua constituição histórica. Nessa perspectiva, torna-se mais fácil entender os *vínculos* que ajudam essas mulheres a manter na memória tais narrativas.

Os vínculos, tanto os de sua rememoração individual, sobre sua própria história de vida, e os da evocação diegética da fábula do romance, esses repertoriados na memória coletiva ibérico-brasileira e aqueles guardados na memória individual, são vínculos de caráter fortemente emotivo, com forte carga apelativa, dirigida aos sentimentos. A representação articulada pelas estórias, que tem no texto do romance seu suporte fixo, mas passível de variações adaptativas, de acordo com a reelaboração seletiva de cada narradora em particular, conta estórias de *donzelas sofridas*.

Ilustram essas estórias cenas dolorosas, como: a infanta desejada sexualmente pelo próprio pai, que a trancafia numa imensa torre, onde ela vem a morrer de fome e de sede (**A Silvana**); a esposa assassinada pelo marido, por causa de traição amorosa (**Bernal Francês**); a esposa testada em sua fidelidade (**D. Infanta**); a pastora órfã e desamparada, a qual é salva do abandono pelo irmão, depois de este testar sua castidade (**A Linda Pastorinha**); a moça que virou santa por ter sido brutalmente assassinada pelo namorado, por ela não ter “[...] se sujeitado à concupiscência de um libertino” (o assassino dela), como diz Jackson da Silva Lima, referindo-se à lenda da Padroeira de Santarém (**Iria a Fidalga**); mas também infantas cruéis, que não titubeiam em assassinar a rival que lhes impede de realizar seu almejado desejo (**Juliana** e **O Conde Alberto**); a donzela que se traveste de homem e vai à guerra no lugar do pai idoso impossibilitado (**D. Martinho de Avisado**); a rainha cativa nas mãos dos mouros, que reencontrou uma sua irmã, há muito não vista, também como cativa e, para lhe ajudar a alcançar a liberdade, se sacrifica, preferindo permanecer presa, mas salvando a outra (**A Cativa**); a mãe adúltera denunciada pela própria filha e assassinada pelo marido. Ou, em outra versão, a donzela que namora às escondidas, ajudada pela mãe, e que vê seu namorado assassinado pelo pai, contrariado em sua vigilância (**O Conde de Alemanha**); por ser descoberta grávida, “pejada”, a infanta é ameaçada de morte pelo pai, mas é salva, depois de provar sua fidelidade ao amado, por ele, que lhe pede em casamento ao pai (**D. Carlos de Montealbar**); a moça raptada por um falso cego, na verdade um príncipe disfarçado, que a sequestra com a ajuda da mãe dela (**O Cego Andante**); a infanta que, sem saber, é observada dormindo por um rapaz, que, ao fugir,

deixa cair seu sapato. Este, tido como uma pista de uma possível visita noturna, leva o pai da moça a prendê-la numa torre, da qual ela é salva pelo rapaz, que confessa ao rei, o pai dela, ser dele o sapato. Depois da confissão e de ter jurado que não tocou nela, o rei os casa (**Chapim Del-Rei**); a mulher casada que adultera com o padre e que, descoberta, é assassinada a facadas pelo marido (**A Moreninha**); a esposa que recebe a triste notícia de que seu marido caiu do cavalo e está para morrer em terras de Portugal (**O Casamento Malogrado**); a triste estória da mulher que morreu de parto, por não ter tido quem a ajudasse, embora ela clamasse ao marido para ele ir buscar sua mãe ou sua irmã ou a mãe dela (**Flor do Dia**); a bela estória da princesa apaixonada por um seresteiro, o qual, para não ser assassinado pelo pai dela, é aconselhado por ela a fugir, prometendo-lhe ela ir depois em busca dele. O que, quando faz, o faz tarde demais: encontra-o já com esposa e filhos. De tanta tristeza, morre a princesa. Ao vê-la morta, morre também o seresteiro, deixando família e transformando-se em cipozinhos que se abraçam a outros cipozinhos - a princesa que o amava e não o pode ter (**D. Duarte e Donzilha**); a escolha de uma das filhas da condessa para o casamento (**La Condessa**) etc.

Enfim, todo esse imaginário ibérico-medieval migrará para o Brasil, na expansão do império português rumo ao Nordeste brasileiro, durante o processo de colonização, e aqui se mesclará às culturas africanas e ameríndias, fazendo parte do corpo das tradições populares brasileiras (CASCUDO, 1984b, p. 208-227). Esse imaginário revela que os vínculos que mantêm essas estórias “decoradas” – lembrar que a palavra *de – cor – ada* tem como raiz a palavra “cor”, coração - são vínculos de natureza sentimental e estão ligados à *problemática de gênero* e à situação sociopolítica e cultural da mulher no horizonte histórico patriarcal.

Analisando o folheto “Ofício da Imaculada Conceição de Maria”, Moreira Brito observa como, por exemplo, nos folhetos religiosos que circulam no Nordeste, os papéis de filha, de esposa e de mãe, atribuídos à Imaculada Conceição, são os mesmo que a Igreja usa em suas práticas pedagógicas, valendo-se, inclusive, dos próprios folhetos:

É interessante notar, nesse texto (Ofício da Imaculada Conceição de Maria), possivelmente revisado pelo Frei Bernardi, que os papéis de filha, de mãe e de esposa, atribuídos à Imaculada Conceição, são os mesmos construídos

para as mulheres como defensoras de valores de sustentação de uma ordem familiar. Há, contudo, uma diferença, a santa alcançou esse estágio mantendo-se imaculada, sem pecado original, virgem, inocente e casta. Desta forma, longe de provações, tentações e prazeres a que todas as mulheres estão submetidas; nesse sentido, adjetivos e virtudes atribuídas à santa passam a ter um sentido de modelo a ser seguido por todas as mulheres (BRITO, 2009: p. 119).

Mulheres sem liberdade, num mundo dominado por reis, padres, freis e pais severos, onde o destino da vida de uma mulher está irremediavelmente ligado ao destino do patrimônio e do matrimônio. Mulher objeto, pois, do pai, do marido ou da igreja (FREYRE, 1995. p. 71 a 92).

O Romanceiro Sergipano porém, além de nos oferecer uma rica amostragem dessa tradição romancística, como se já não fora bastante tantos textos recolhidos, ainda presenteia o pesquisador com uma *documentação musical*, constituída por algumas solfas das melodias que acompanham alguns dos romances. Entre as 85 solfas constantes do Romanceiro, só para exemplificar, citaremos as seguintes: “Dona Kilarinha”, “Dona Branca”, “Capitão de Armada”, “Soldado que vai pra guerra”, “Dão Barão”, “Daguadina”, “Maria”, “Nagadinha”, “Dona Clarinha”, “Flor d’Açucena”, “Dom Claros e Clarasmina”, “Tonis”, “A Bela Catarineta”, “Dona Silivana” “Dão Duardos”, “La Condeza”, “Pedro Alemão”, “Silvana”, “José do Vale”, “José e Maria”, “Conde Flores”, “Martin”, “Juliana”, “Dona Gia”, “Aninha”, “Formosa Tapuia”, “Milagre de Santo Antônio”, “Cântis”, “O Cego”, “Juliana”, “Bela Pastorinha”, “Tirana”, “Bernaldo Francês”, “João e Maria”, “Frei João”, “Pastora”, “Dagadina”, “Santa Iria”, “Pai Mateus”, “Conde Alberto”, “Conde Hilário”, “Manoel do Fundão”, “O Boi-Espácio e o Boi da Geralda”, “Fulor do Dia”, “A Formiguinha”, “Zé do Val”, e mais algumas.

Como se vê, uma quantidade considerável de solfas para uma pesquisa musical² que se interesse em conhecer em profundidade a beleza dramática e a força expressiva da cultura popular nordestina, marcada pela cultura ibérica e pelos encontros/confrontos dessa cultura com as culturas dos escravos africanos e dos índios nativos. Uma beleza

² As solfas ficaram a cargo do maestro e professor Antonio Carlos Plech e dos músicos Miguel Alves e Marena Isdebski Salles, (LIMA, 1977, p. 23).

híbrida, pois, cujo tom é o de um forte *lamento*,³ o qual poderíamos chamar de “severino”, em referência à *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto. Lamento tocante e enraizado, que deixa ver as marcas socioculturais que o conformam.

Lamento de um povo acostumado aos sofrimentos advindos do meio natural e às injustiças do mais forte sobre o mais fraco, ou dizendo melhor, do dominante sobre o subalterno. *Lamento social*, mas, expressivamente, também *lamento religioso*. Daquela religiosidade que, muitas vezes, não passa de uma forma de tradução do grito de protesto do oprimido frente ao opressor.

Voltando às romanceiras, a memória dessas mulheres, guardando narrativas e melodias tão antigas no tempo e de origens tão distanciadas no espaço, se converte, assim, numa verdadeira *arca cultural*, e os textos que elas fornecem ao folclorista deixam ver as marcas da presença da dominação do branco ibérico, as marcas da presença subalternizada do indígena americano e as marcas da presença da força de trabalho e da riqueza cultural do negro africano (FREYRE, 1992, p. 282-379).

Esta dissertação pretende, desse modo, refletir sobre isso: sobre o valor da riqueza literária dos versos colhidos por Jackson da Silva Lima dessas mulheres nordestinas. É uma preocupação semelhante a que sentiram o professor José Raimundo Galvão e suas parceiras de pesquisa, ao dizerem, em seu trabalho sobre Tia Jana:

Esse trabalho reflete a preocupação de manter viva a riqueza literária dos versos de Tia Jana, até mesmo para que as novas gerações possam beber de tão preciosa fonte, na firme concepção de que os valores oriundos das pessoas mais simples e não portadoras de títulos e diplomas guardam tesouros inestimáveis, [...] (GALVÃO, 2009: 18).

Essas mulheres são “o narrador” tradicional, tal como Walter Benjamin o define, em seu famoso ensaio de 1936 “O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (1994: p. 197-221). Nesse ensaio, Benjamin trata da dimensão antropológica do narrador e de seus desdobramentos na literatura e na sociologia. Para Benjamin,

³ Por isso e por tudo o que se explicou na Introdução, a dissertação recebeu o título de *O Lamento das Severinas*.

“narrar” se constitui numa necessidade humana, diante da temporalidade; da autoria (isto é: a responsabilidade e condição ontológica inalienável de ser-se “autor”, responsabilidade e condição que a morte faz ver); e diante da própria morte. O “narrar” liga-se também, para Benjamin, à *viagem* e consequentemente à *experiência*. Viagem e experiência estão juntas, e Benjamin, na esteira de Lukács, parte justamente da *Odisseia*, para exemplificar isso.

É, portanto, acompanhando Walter Benjamin que chamo às informantes e aos informantes de narradores(as) tradicionais, como se vê. A autoridade dessas mulheres e desses poucos homens, em relação a esses poemas anônimos, os quais transmitem, vem, pois, como explica Benjamin, de sua memória épica, de suas *experiências* de vida e de sua consciência da iminência da morte. E é essa autoridade que faz desses narradores verdadeiros “autores”, no sentido benjaminiano.

Porém, como ele havia diagnosticado antes, em 1933, no ensaio “Experiência e pobreza”, vivemos em uma época pobre de experiências, “[...], está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história” (1994: p. 114.). Ele então fala dos combatentes, voltando mudos da guerra, “Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (1994: p. 115).

É essa perda coletiva da experiência - “Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie.” (1994: p. 115) -, é essa perda da experiência que dá lugar ao surgimento do *romance*, segundo o filósofo alemão. Porém, aqui se está falando do *romance burguês*, o gênero literário que se constitui sobretudo a partir do século XIX. E não dos romances – ou sua forma variante “rimances” - do Romanceiro Tradicional. Esses são textos da tradição oral, surgidos no período medieval europeu e trazidos para o Brasil pelo colonizador português. Além do romance burguês, “Assistimos em nossos dias ao nascimento da short story, que se emancipou da tradição oral” (1994: p. 206).

A perda coletiva da experiência ensejou também, continua Benjamin, o advento do império da informação: “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio” (1994: p. 203).

Ou seja: os ensaios profundos de Benjamin nos fazem saber que as transformações históricas que engendraram o mundo capitalista-industrial, cada vez mais veloz em sua produção e “reprodutibilidade técnica”, também sufocaram definitivamente as formas de relação com a memória comum, infinita e coletiva; formas anteriores a esse mundo urbano, industrial e tecnológico.

No entanto, a memória coletiva e suas expressões culturais, que têm suas origens no mundo rural, oral e de tempo natural, e não mecânico, permanecem na cultura popular, apesar de tudo. Segundo Benjamin, o “narrar” antecede ao literário, à obra literária burguesa, e está ligado mesmo é à oralidade e ao mundo pré-capitalista.

O narrador “narra” porque precisa transmitir algo maior que sua própria existência individual às próximas gerações. Um saber que deve merecer ser lembrado e não esquecido: “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (1994: p. 207). Esse tipo de narrativa, todavia, é cada vez mais impraticável, na realidade industrial e altamente tecnológica em que vivemos.

As formas comunitárias de organização social que tinham no “contar” e no “ouvir” um prazer que transmitia uma *sabedoria*, uma experiência - e, ao transmitir, formavam uma tradição – essas formas comunitárias de organização social e *transmissão oral* deram lugar às diversas tentativas autorais de reinserção na representação literária dessa oralidade perdida - o exemplo que salta aos olhos é, evidentemente, Guimarães Rosa. Mas aí, conforme Jeanne Marie Gagnebin, já não se tem uma experiência coletiva, comum, comunitária e pré-capitalista, que seria designada pela palavra alemã “Erfahrung”.

Aí o que se tem é a *experiência romanesca*, uma experiência, sem dúvida, útil no processo de busca de sentido para a vida. Mas, ainda assim, uma experiência característica do indivíduo solitário. Uma experiência que, em alemão, segundo Gagnebin, é designado pela palavra “Erlebnis”:

O que nos interessa aqui, em primeiro lugar, é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da ‘Erfahrung’ e o fim da arte de contar,

ou, dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a ideia de que uma reconstrução da ‘Erfahrung’ deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade. A uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato, opor-se-ia, assim, formas ‘sintéticas’ de experiência e de narratividade, como diz Benjamin referindo-se a Proust, fruto de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual (‘Erlebnis’). [...] (BENJAMIN, 1994: p. 9-10).

Esses agrupamentos sociais que vivem em organizações comunitárias centradas no artesanato, constituiriam o que Florestan Fernandes (1978: p. 40) denomina o “povo”, ou os “grupos atrasados”, as “classes baixas” ou a “gente do povo”. Ou seja, seriam os grupos dos que não teriam conseguido acompanhar o “progresso”, não teriam conseguido civilizar-se, ingressar na nova ordem social burguesa, não teriam, enfim, conseguido capacitar-se para usufruir do desenvolvimento tecnológico e científico dessa nova ordem social que sucedeu, no Brasil, ao antigo regime escravocrata.

Por isso, pode-se dizer que a sociedade seria uma grande dicotomia, em que se poderia distinguir o *povo*, vivendo dos valores residuais da civilização, de um grupo de indivíduos quase homogêneo e de “elite”, com formas de conduta radicalmente diferentes e que muito pouco ou nada participava daqueles valores “ultrapassados” (FERNANDES, 1978: p. 41).

Esses conhecimentos e valores residuais constituíram, assim, o objeto de estudo do folclore, este se fazendo então a área do *saber popular*, saber que passaria a ocupar-se com a pesquisa das *sobrevivências* nas sociedades civilizadas. Em tais sociedades, modernas, industriais e cosmopolitas, as camadas populares, sobretudo das zonas rurais, mas também as das zonas periféricas urbanas, seriam *o local da cultura*, onde se achariam ainda esses conhecimentos e valores residuais.

O Romanceiro Sergipano se encaixa, pois, nessa categoria de conhecimentos residuais, porquanto é constituído de narrativas que são *reminiscências* de uma

sociabilidade ultrapassada. Enquanto sobrevivência, contudo, os poemas do Romanceiro fornecem um rico material para a pesquisa sobre *relações de gênero*, em que a assimetria natural entre os sexos serve ao gênero masculino como um forte argumento, para a *subalternização* do gênero feminino.

Por isso vamos abordar, agora, então, a condição feminina. Usaremos como fonte de pesquisa, sobre esse tema, o famoso livro, da filósofa existencialista Simone de Beauvoir: *O segundo sexo*. Posteriormente a essa exposição da problemática da condição feminina consoante essa autora, passaremos a refletir sobre a categoria gênero, segundo Teresa de Lauretis, e sobre o conceito de subalternidade, de acordo com Gayatri Chakravorty Spivak, para aprofundarmos a discussão, preparando o caminho para as análises feitas, na terceira parte da dissertação, a partir da perspectiva de uma abordagem centrada nas relações de gênero.

II.2. Condição feminina em Simone de Beauvoir

Publicado em 1949, *O segundo sexo*, da filósofa existencialista Simone de Beauvoir (1970), é um dos mais amplos e percucientes estudos sobre a condição sociopolítica e cultural da mulher. Dividido em dois extensos volumes, a obra analisa a posição subordinada em que historicamente a mulher se vê colocada pelo domínio masculino.

Na primeira e segunda partes do primeiro volume, as únicas que serão abordadas aqui, a autora percorre as áreas da biologia, da psicanálise, do materialismo histórico e da história, a fim de mostrar como se construiu a ideia de ser o sexo feminino inferior ao masculino. Para tanto, ela esclarece que irá enveredar por esses campos apenas por eles serem suportes discursivos que instrumentalizarão a perspectiva existencialista com a qual ela pretende enfocar suas análises.

Beauvoir ressalta que não pretende debruçar-se sobre um *ser abstrato*, uma *categoria genérica* apenas, mas sobre um *ser historicamente concreto*, inserido em uma teia de relações sociais complexas e permeada pela disputa pelo poder em suas variadas manifestações, política, econômica e cultural, “Sem dúvida, a mulher é, como o homem,

um ser humano. Mas uma tal afirmação é abstrata; o fato é que todo ser humano concreto sempre se situa de um modo singular” (1970: p. 8).

A filósofa compara a situação da mulher com a do negro, a do judeu e a do proletário, ressaltando que esses grupos têm a vantagem de se apresentarem como sujeitos articulados, ao passo que às mulheres faltaria historicamente tal coesão grupal:

Os proletários dizem “nós”. Os negros também. Apresentando-se como sujeitos, eles transformam em “outros” os burgueses, os brancos. As mulheres – salvo em certos congressos que permanecem manifestações abstratas – não dizem “nós” (BEAUVOIR, 1970: p. 13).

Em virtude dessa falta de articulação, fica mais fácil aos homens, segundo a autora, lhes imporem a interpretação enviesada de que elas seriam, devido à sua estrutura biológica, um ser inessencial perante o ser essencial masculino, “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (1970: p. 10).

Essa definição da mulher como o *outro*, no relacionamento político humano, é exatamente o que a filósofa quer investigar, a fim de procurar evidenciar-lhe a carga ideológica subjacente e o prejuízo que tal visão apresenta ao ser da mulher. Para isso, ela diz que se fará necessário mostrar como a biologia, a mitologia, a literatura e até a filosofia serviram de suporte, para a construção dessa categoria conceitual sobre a mulher.

Depois de constatar as desvantagens naturais que a mulher apresenta em sua estrutura fisiológica em relação à do homem, Beauvoir insiste em que tais limites não devem justificar a posição subordinada em que se vê colocada a mulher historicamente pelo domínio político masculino. Afinal, o ser feminino não deve ser visto como apenas um ser biológico.

Sua condição humana a impulsiona ao desejo incessante de transcendência. Esse impulso não pode ser visto como um privilégio exclusivo dos homens. As sociedades de domínio político-econômico masculino historicamente têm feito dessas desvantagens

naturais na estrutura fisiológica feminina argumentos, discutíveis em si, para manter a mulher na *condição imanente* de responsável pelo lar, pela educação dos filhos e pela reprodução da espécie, enquanto aos homens caberia a prerrogativa à transcendência, à busca da superação de si mesmo, as quais ele revela, quando se atribui a tarefa da caça, da defesa, da procura por novos espaços e pela ambição de conquistar a natureza.

O corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através de ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana (BEAUVOIR, 1970: p. 57).

Assim, depois de ter percorrido os caminhos da biologia, a autora enceta uma incursão pelo discurso psicanalítico, a fim de ver como esse campo epistemológico se posiciona em relação ao ser feminino. Reconhecendo os méritos da psicanálise, no que respeita à sua contribuição na formação de uma ideia do ser humano como um ser mais complexo do que a psico-fisiologia havia construído e consagrado, Beauvoir revela, todavia, suas desconfianças para com tal discurso, sobretudo a partir do momento em que ele passa a assumir o status de um sistema. Não pretendendo criticá-lo em todo o seu conjunto, a feminista afirma querer prender-se apenas ao enfoque que a psicanálise, com suas contradições internas e ramificações nem sempre harmônicas, dá à questão do estudo da mulher.

Ela começa mostrando que o próprio fundador de tal método de investigação da natureza humana, Sigmund Freud, não se deteve muito no estudo da mulher *per se*, abordando-a geralmente em correlação às conclusões a que ia chegando, quanto ao estudo dos homens, “Freud não se preocupou muito com o destino da mulher; é claro que calcou a descrição do destino feminino sobre o masculino, restringindo-se a modificar alguns traços” (1970: p. 60).

Daí tal discurso ter incorrido numa série de simplificações conceituais ideologicamente nocivas à compreensão real do ser feminino em sua complexidade

ontológica, sociopolítica e cultural. Segundo a filósofa, opondo à psicanálise uma perspectiva existencialista, é necessário que se compreenda a urgência do presente, demandando do indivíduo opções que o façam *projetar-se no futuro* e construir assim suas próprias possibilidades de libertação de sua condição existencialmente angustiante.

Dessa maneira, todo aquele, homem ou mulher, que não tenha de si para consigo, uma atitude de má-fé, não deve abrigar-se no passado nem ver nele as chaves para a consecução de sua liberdade. Pois isso seria uma fuga para um passado em si importante – enquanto portador de experiência -, mas insuficiente na conquista de uma compreensão mais ampla do homem e da mulher, em sua luta pelo comando de sua própria existência social, política e cultural.

Uma vez avaliado até que ponto o discurso psicanalítico teria contribuído na categorização da mulher como o outro, Beauvoir passa a analisar o discurso do materialismo histórico, a fim de verificar como esse se coloca diante da questão. De saída, ela reconhece as grandes contribuições que a teoria do materialismo histórico teria trazido, para um melhor entendimento da situação da humanidade, em seu percurso histórico. Ela teria mostrado que a sociedade humana *é* uma *anti-physis*, “ela não sofre passivamente a presença da Natureza, ela a retoma em mãos” (1970: p. 71).

Tomando como referência a obra *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (1884), de Engels, ela pretende ver como o autor colocou o problema da situação da mulher, em meio à evolução técnica. Segundo Beauvoir, Engels só corrobora o que ela já havia dito a respeito da inclinação histórica da mulher para a imanência, isto é, para uma restrição de suas atividades ao âmbito do lar.

Engels mostra que, no momento em que o homem descobre o cobre, o estanho e o ferro, o nível de trabalho do homem sobre a natureza chega a um tal ponto que o leva a escravizar seu semelhante. Nesse salto, a mulher acaba por ver-se, como a terra, reduzida à condição de propriedade masculina. Nisto, consiste “a grande derrota histórica do sexo feminino” (1970: p. 74).

Porém, se tal explicação mostra a relação existente entre a formação da propriedade privada e o domínio político masculino sobre a mulher; para a autora, ela não consegue dar conta dos problemas mais relevantes subjacentes à questão: como se teria dado essa passagem do regime comunitário para o da propriedade privada?

A exposição de Engels permanece, portanto, superficial e as verdades que descobre parecem-nos contingentes. É que é impossível aprofundá-las sem sair fora do materialismo histórico. Este não pode fornecer soluções para os problemas que indicamos, porque tais problemas interessam o homem na sua totalidade e não essa abstração que se denomina *homo oeconomicus* (BEAUVOIR, 1970: p. 76 - grifo da autora).

Beauvoir, portanto, vê na biologia, na psicanálise e no materialismo histórico ferramentas discursivas complementares mas, em si mesmas, insuficientes na abordagem de um tema como o da situação existencial da mulher num mundo dominado politicamente pelo homem. Por isso, ela recorre a uma abordagem histórica do problema.

Para começar, ela desfaz a ideia, até então relativamente consagrada, de que, nas sociedades agrárias primitivas, a mulher encontrava-se numa situação política privilegiada, em função da correspondência que se fazia entre sua fecundidade e a da terra. Beauvoir mostra que, ao contrário de lhe servir como uma possível vantagem, sua função reprodutora, associada à da terra, só lhe impedia a transcendência, na medida em que a prendia a funções naturais que a impossibilitam de exercer atividades em que ela se supere e transcenda sua condição biológica.

Nem mesmo a ideia da Terra como Grande Mãe ou Grande Deusa, que supostamente possibilitaria à mulher, nessas sociedades, uma condição de respeito religioso, uma vez que sua condição biológica de responsável pela reprodução da vida da espécie humana se associaria à da fecundidade dessa Grande Deusa, nem mesmo essa ideia seria, de fato, suficiente para lhe render uma condição política privilegiada. Tal sacralização representaria, primeiramente, uma decorrência do desconhecimento do homem sobre o funcionamento do processo conceutivo. Isso o levaria a ver na mulher o receptáculo de larvas ancestrais, responsáveis pelo surgimento das novas gerações.

Apesar de esse modo de ver as coisas colocar a mulher numa condição sagrada, como a da Terra, isso não significa necessariamente que aí a mulher se encontre numa posição política privilegiada. Antes, tal processo refletiria a projeção, na mulher, de uma alteridade alheia à natureza masculina, que faria o homem, portanto, ver nela o

desconhecido, o império de forças ocultas que impediriam a ela ser vista pelos homens como seus semelhantes.

Portanto, isso implica não que o homem promova a mulher a uma posição política superior - pois tal domínio estava mesmo em mãos masculinas: a delimitação dos espaços, a defesa da aldeia, a distribuição das tarefas etc. -, mas implica que o homem a promova a uma veneração que a impedia de ser vista concretamente, além de a estimular a manter-se nessa posição inerte. Isso perdura até que o homem domine tecnicamente a natureza e, uma vez alcançado tal avanço, possa destroná-la de seu pedestal sagrado e colocá-la, a partir daí, em uma posição de subordinação, semelhante ao que ele fez com a terra.

Esses fatos induzem a supor que existia nos tempos primitivos um verdadeiro reinado das mulheres; foi essa proposta por Baschoffen que Engels retomou; a passagem do matriarcado para o patriarcado parece-lhe a grande derrota histórica do sexo feminino. Mas em verdade, essa idade de ouro da mulher não passa de um mito. Dizer que a mulher era o Outro equivale a dizer que não existia entre os sexos uma relação de reciprocidade: Terra, Mãe, Deusa, não era ela para o homem um semelhante; [...] (BEAUVOIR, 1970: p. 91).

Depois de desconstruir essa imagem do matriarcado como um período de domínio político feminino em sociedades primitivas, Beauvoir aborda a condição feminina durante a Idade Média e o Século das Luzes. Ela mostra que, nesses períodos, a promoção da mulher obedecia também a interesses masculinos.

Há, a partir do século XI, em virtude das transformações socioeconômicas e culturais, o advento de uma mentalidade supostamente enaltecedora da mulher: o amor cortês. Porém esse, visto em seu funcionamento, revela-se um engodo, no que respeita à real condição político-jurídica feminina. A mulher aí é símbolo de um refinamento que as sociedades demandavam sem, todavia, alcançarem realmente o respeito aos seus direitos civis.

No período das Luzes, há realmente, sobretudo entre a aristocracia, uma certa liberdade para a mulher. Não obstante, essa também se revela tão-somente uma liberdade superficial, a qual a mulher da época não soube usar devidamente bem para

reivindicações políticas radicais, em relação à situação feminina, no seio de uma sociedade em que os poderes, econômico, político e cultural, encontravam-se presos às mãos masculinas.

[...] a mulher se emancipa; mas, deixando de ser vassala do homem, perde seu feudo; tem uma liberdade exclusivamente negativa que só se reduz pela licença e a dissipação: assim é durante a decadência romana, o Renascimento, o século XVIII e o Diretório. Ou ela consegue encontrar emprego, mas é então escravizada, ou se liberta e não tem o que fazer de si mesma (BEAUVOIR, 1970: p. 169).

Assim, após mostrar gradualmente como certas mulheres contribuíram para uma reavaliação da condição política feminina – principalmente a partir do século XIX, com o advento do trabalho fabril, quando elas se tornam operárias e, portanto, uma força de trabalho indispensável para o funcionamento da nova ordem industrial –, Beauvoir constrói o percurso da luta feminista pela afirmação da mulher não como o outro, um ser inessencial construído historicamente pelo homem, mas alguém cuja consciência de si a condene à liberdade.

Vejamos, agora, como a categoria gênero é usada pelo discurso feminista, a fim de operar uma separação entre o conceito mulher, enquanto ser biológico, e mulher, enquanto sujeito *gendrado*, formado pela cultura, em “uma relação social predicada pela oposição conceitual dos dois sexos biológicos” (QUEIROZ: 1997: p. 17, nota 1). Para tanto, vamos nos valer do ensaio impactante da professora de História da Consciência, Teresa de Lauretis: “A tecnologia do gênero” (In: HOLLANDA, 1994: p. 206-242). Posteriormente, abordaremos também as reflexões da teórica indiana pós-colonial Gayatri Chakravorty Spivak sobre o conceito de subalternidade, a fim de verificarmos como as questões de gênero se articulam às de subalternidade, para manterem o gênero feminino em estado de subjugação permanente.

II.3. Gênero em Teresa de Lauretis e subalternidade em Spivak

Publicado em 1987, o ensaio “A tecnologia do gênero”, da pensadora feminista e professora de História da Consciência, Teresa de Lauretis, é considerado referência obrigatória, quando se trata de discutir a questão *gênero*. Segundo Lauretis, o conceito de gênero aparece nos escritos feministas e nas práticas culturais nos anos de 1960 e 1970, para, substituindo o conceito biológico de *diferença sexual*, operar um *crítica da representação*, das *epistemologias* e dos “campos cognitivos definidos pelas ciências físicas e sociais e pelas ciências humanas ou humanidades” (In: HOLLANDA, 1994: p. 206).

Sem dúvida, o conceito serviu durante um bom tempo, aos propósitos das intervenções feministas de estabelecer uma crítica da cultura, pondo no centro do debate a questão das diferenças biológicas entre homens e mulheres e o uso dessas diferenças pelo discurso patriarcal, para a naturalização das desigualdades políticas. Porém, Lauretis, nesse ensaio, irá estabelecer uma forte crítica ao próprio conceito gênero, mostrando que sua correlação com a diferença sexual acaba mantendo-o atrelado às bases do pensamento patriarcal, com suas dicotomias masculino/feminino, homem, mulher.

Segundo a autora, tais dicotomias acabam impossibilitando a percepção de que não há diferenças apenas entre homens e mulheres – o termo “diferença”, aqui, é usado não como “diferença sexual”, mas no sentido pós-estruturalista de “différance”. Porém, de acordo com ela, há, igualmente, diferenças, nesse sentido derridiano, entre mulheres e mulheres. O conceito gênero, ao contrário de ajudar a perceber-se isso, torna-se, conforme a autora, “uma limitação, como que uma deficiência do pensamento feminista” (1994, p. 206).

Lauretis expõe sua tese a partir de quatro proposições. A *primeira* é a de que o gênero não passa de uma representação. Uma representação predicada a cada indivíduo - e, em termos de relação social, preexistente a ele -, a partir da oposição conceitual e rígida dos dois sexos biológicos.

Segunda: a representação do gênero é a própria construção dessa representação. Isto é, ela é tanto o produto como o processo de construção desse produto, o gênero.

Terceira: a construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados. Ela se faz através daquilo que Louis Althusser denominou de aparelhos ideológicos do Estado. Lauretis arrola, entre esses aparelhos, os seguintes: a mídia, as escolas públicas e particulares, os tribunais, a academia, a comunidade intelectual, as práticas artísticas de vanguarda, as teorias radicais, o próprio feminismo e a família nuclear, extensa ou monoparental (1994: p. 209).

Quarta: a construção do gênero se faz, portanto, por meio de sua própria desconstrução. Ou seja, para Lauretis - que, como se disse, está dialogando com Althusser -, o conceito gênero é um conceito ideológico.

A autora segue mostrando que o gênero vem sendo construído, desde sempre, através das várias *tecnologias discursivas*, a saber: os discursos fílmicos, médicos e jurídicos. Além também de ser construído, na vida diária, através do contrato de casamento heterossexual, em que relações de gênero reproduzem a ideologia de gênero.

Por outro lado, Lauretis, seguindo Rosi Braidotti, critica o trabalho de Foucault, Derrida, Lyotard e Deleuze, por constatar, em cada um deles, uma constante recusa em identificar a feminilidade com mulheres reais. Ela acusa esses filósofos, então, de fazerem, em suas teorias, pura representação discursiva, alienando-se da historicidade da opressão do gênero e da resistência de mulheres reais a essa opressão, da mesma forma como, segundo ela, eles negam as contribuições do feminismo, para a redefinição da socialidade e subjetividade femininas.

Em outras palavras, somente negando a diferença sexual (e o gênero) como componentes da subjetividade em mulheres reais, e conseqüentemente negando a história da opressão e da resistência política das mulheres, bem como a contribuição epistemológica do feminismo para a redefinição da subjetividade e da socialidade, é que os filósofos podem ver nas “mulheres” o repositório privilegiado do “futuro da humanidade” (In: HOLLANDA, 1994: p. 235).

Assim, a possibilidade de desconstruir as tecnologias do gênero efetivamente, conforme a autora, poderia dar-se somente, nem dentro nem fora da ideologia do gênero, mas apenas num *space-off*, um espaço *entre*, um entre-lugar dos discursos, das

práticas e das representações hegemônicas (QUEIROZ, 1997: p. 141). Essa expressão, *space-off*, que Lauretis toma emprestado da teoria do cinema, deveria ser compreendida, portanto, com um *movimento*.

Mas o movimento para dentro e fora do gênero como representação ideológica, que, conforme proponho, caracteriza o sujeito do feminismo, é um movimento de vaivém entre a representação do gênero (dentro de seu referencial androcêntrico) e o que essa representação exclui, ou, mais exatamente, torna irrepresentável (In: HOLLANDA, 1994: p. 238).

O impacto do pensamento de Teresa de Lauretis, exposto nesse ensaio seminal, inaugura, para o pensamento feminista, uma fase de recuperação de seu potencial epistemológico radical. Sua autora acabará se convertendo, assim como as norte-americanas Judith Butler e Joan Scott, numa das bases teóricas do movimento *queer*.

A *Teoria queer*, cujas origens remontam ao fim da Revolução Sexual, nos anos de 1970, e aos movimentos liberacionistas feministas e gays, atravessa áreas como a sociologia, a filosofia, a história, a antropologia, a história da arte, a musicologia, os estudos culturais, a crítica literária e a comunicação (EDGAR e SEDGWICK, 2003: p. 347). Ela pretende problematizar o exercício da sexualidade, vendo-a como política, da mesma forma como pretende inserir-se na produção acadêmica, a fim de levá-la a questionar a heterossexualidade, ressignificando-a como heteronormatividade. A heterossexualidade é vista, por esse tipo de abordagem, então, como um regime político-social que regula nossas vidas, obrigando-nos a manter nossos corpos dentro de uma sexualidade ou gênero que não saiam das prescrições das normas (patriarcais) vigentes.

Jules-France Falquet, no verbete “lesbianismo”, do *Dicionário crítico do feminismo*, explica da seguinte forma a influência de Lauretis para a *Teoria queer*:

A partir de 1990, num clima pós-modernista, a norte-americana Judith Butler e a italiana Teresa de Lauretis, residente nos Estados Unidos, iniciam uma nova leitura do gênero e da heterossexualidade, dando, assim, uma base

teórica ao movimento *queer*. [...] Os “transgêneros”, travestis, transexuais, *drags-kings*, *drags-queens* e até mesmo os(as) heterossexuais dissidentes viriam romper a trágica bipolaridade dos gêneros (HIRATA, 2009: p. 127).

A tecnologia do gênero, ou seja, os discursos que disseminam o conceito de gênero ideologicamente, está presente também na tradição narrativa romancística, vez que essa tradição, que ancora suas origens na Idade Média, reflete os valores androcêntricos patriarcais. As quatro versões dos romances tradicionais constitutivos do *corpus* de trabalho da pesquisa, *Dão Varão* (versão de D. Maria dos Anjos, de Malhador/SE), *Bernado Francisco* (também de D. Maria dos Anjos), *Capitão de Armada* (versão de D. Caçula, de Maruim/SE) e *Dagaldinha* (versão de D. Josefa Cruz, de Arapiraca/AL), serão analisadas aqui, valendo-se, portanto, da categoria gênero, por ver nela, ainda que com toda a limitação epistemológica denunciada por Teresa de Lauretis, uma ferramenta útil, ao entendimento de como se dá, nas relações entre os gêneros detectadas nas diegeses das versões, o processo de subalternização do gênero feminino.

Porém, convém nos determos um pouco sobre os estudos subalternos, ainda que numa abordagem panorâmica, antes de entrarmos nas análises literárias propriamente ditas. Os estudos subalternos surgem na Índia, no início dos anos de 1980, com os trabalhos de Ranajit Guha, Partha Chatterjee, Gyan Prakash e Gayatri Chakravorty Spivak (MALLON, 2001, p: 118). Esses autores mantêm em comum, apesar de suas diferenças, o propósito de estabelecer uma séria crítica ao pós-colonialismo – entendido como o arcabouço teórico, ancorado na filosofia, ciência política e literatura, que visa reagir contra o legado colonial. Eles usam esse termo, “subalterno”, dessa forma, para referir-se às pessoas colonizadas do subcontinente asiático.

Assim, eles empregam o termo “subalterno”, seguindo a formulação do teórico italiano Antonio Gramsci sobre as classes subalternas como uma categoria alijada do poder, para revelar a condição de dominados locais dos grupos marginalizados, os quais não possuem voz nem representatividade, devido à sua condição social. “Subalterno” é, pois, um atributo geral relacionado à subordinação na sociedade, em termos de classe, casta, idade, trabalho e gênero. Como intervenção historiográfica, alguns desses autores, como Ranajit Guha e Dipesh Chakrabarty, empenham-se em reescrever a trajetória da

Índia colonial do ponto de vista das massas, a fim de estabelecer uma visão alternativa, com relação ao discurso oficial dos historiadores que mantinham alianças políticas com a *raj inglesa*, ou seja, à dominação inglesa no subcontinente indiano, entre os anos de 1858 e 1947 (FIGUEIREDO, 2010: p. 85).

Os estudos subalternos têm alcançado, assim, enorme ressonância no mundo acadêmico anglo-saxão e têm, segundo Guillermo Bustos (2002: p. 230), atraído diferentes comunidades acadêmicas em outros lugares do mundo. Na Americana Latina, sobretudo por parte de críticos literários, houve também grande recepção ao enfoque subalternista, com a criação, nos inícios dos anos de 1990, do Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, agrupando nomes como John Beverley, Robert Carr, Jose Rabasa, Lleana Rodriguez e Javier Sanjines, em permanente diálogo teórico-crítico com o Grupo Sul-Asiático (2010: p. 84). Entre os estudiosos da América Latina que atuam no ambiente acadêmico norte-americano, destacam-se, ainda conforme Bustos (2002: p. 230), pela profundidade das intervenções e pelas contribuições ao debate sobre a subalternidade, a historiadora Florencia Mallon e o crítico cultural John Beverley.

Porém, interessam-nos aqui particularmente, originárias do Grupo de Estudos Subalternos Sul-Asiáticos, as reflexões de Gayatri Chakravorty Spivak, feitas em seu ensaio *Pode o subalterno falar?* (2010). Publicado primeiramente em 1985, no periódico *Wedge*, e republicado em 1998, na coletânea de artigos *Marxism and the interpretation of Culture*, o artigo, partindo de uma crítica aos intelectuais ocidentais, particularmente Foucault e Deleuze, procura refletir sobre a prática discursiva do intelectual pós-colonial, estabelecendo, inclusive, uma autocrítica ao grupo de estudos subalternos.

Spivak, que, em outro artigo, se descreve como uma autora pós-colonial, feminista e “marxista fora de moda” (In: HOLLANDA, 1994: p. 187), vê a subalternidade como a condição do silêncio e o subalterno como aquele que, vivendo à margem em uma sociedade capitalista globalizada regida pela lei imperialista, experimenta a impossibilidade de se fazer ouvir e de se subjetivar autonomamente. Assim, influenciada pelo pensamento de Jacques Derrida, do qual traduziu *Gramatologia* para o inglês, ela critica a representação do subalterno feita por intelectuais ocidentais os quais, na perspectiva da autora, se apropriam do outro – o sujeito subalterno - pela assimilação, crendo, enquanto constroem seus discursos, que,

de fato, conseguem falar por esse outro. Seus discursos, no entanto, se revelam, segundo Spivak, atravessados pela hierarquia opressora dominante e a pretensão de seus autores de reivindicar algo pelo outro subalterno se revela uma ilusão, no jogo de resistência e cumplicidade que o intelectual mantém com o discurso hegemônico, no qual, todavia, ancora o seu lugar de fala, zelosamente guardado e protegido.

Assim, o sujeito subalterno se caracteriza, efetivamente, por ser alguém que se vê desinvestido de qualquer forma de agenciamento. Dentro desse contexto, as mulheres, então, acham-se numa posição ainda mais periférica, devido às questões de gênero:

Se no contexto da produção colonial, o sujeito não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010: p. 66-67).

Para aprofundar sua argumentação, Spivak usa como exemplo o caso do sacrifício das viúvas indianas, no ritual do *sati*, a autoimolação sobre a pira funerária do esposo morto. Vivendo entre a proibição inglesa ao ritual - para os ingleses visto como bárbaro – e a tradição familiar que o incentiva como honroso à mulher que o pratica como um ato de devoção, essa mulher, porém, não consegue fazer-se ouvir, não consegue dar o seu próprio testemunho sobre o que realmente pensa dessa tradição, “Nunca se encontra o testemunho da voz-consciência das mulheres” (2010: p. 94).

Entre o patriarcado hindu e suas leis androcêntricas e o imperialismo britânico com seus interesses escusos, passando-se por herói salvador da Índia bárbara, a mulher indiana não consegue localizar onde fica realmente o seu livre-arbítrio. Assim, após desconstruir os argumentos, tanto de um lado da questão, como do outro, isto é, tanto do lado do patriarcado hindu, como do lado do imperialismo britânico, Spivak conclui seu ensaio de forma um tanto pessimista, “O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher’ como um item respeitoso nas listas de prioridades globais” (2010: p. 126).

Por isso, ela sugere aos intelectuais pós-coloniais, sobretudo às mulheres intelectuais, que eles(as) não queiram falar pelos subalternos, homens ou mulheres.

Essa, conforme Spivak, não é a sua tarefa. A tarefa do intelectual para ela consiste, antes, em criar espaços nos quais o próprio sujeito subalterno possa articular-se e se fazer ouvir. Pois, se não é possível falar pelo subalterno, segundo Spivak, o que se pode realmente fazer, quando se é comprometido de fato com as classes subalternas, é trabalhar contra a sua subalternidade.

III. O LAMENTO DAS SEVERINAS

O objetivo em mira, como já foi explicado, seria, além das quatro versões que formam o *corpus* estabelecido para as análises literárias, analisar também as demais treze versões excluídas, nas quais os mesmos assuntos temáticos relacionados à questão de gênero comparecem. Porém, devido ao tempo disponível, acabaram formando o *corpus* de análise apenas quatro versões, a saber: *Dão Varão* (versão de D. Maria dos Anjos, de Malhador/SE); *Bernado Francisco* (da mesma romanceira); *Capitão de Armada* (versão de D. Caçula, de Maruim/SE) e *Dagaldinha* (versão de D. Josefa Cruz, de Arapiraca/AL).

Conforme explicado na Introdução, os resumos das diegeses, apresentados antes das análises, visam introduzir o leitor no universo romancístico abordado. Para evitar a transcrição de todas as quatro versões, durante o momento da análise literária, no final da dissertação, em Anexos, elas são transcritas na íntegra, para que o leitor possa conhecer melhor as narrativas. Da mesma forma, para quem souber ler música, são apresentadas também duas solfas, das versões *Capitão de Armada* e *Dagaldinha*, a fim de que as melodias dessas versões possam ser conhecidas. Das outras duas versões, *Dão Varão* e *Bernado Francisco*, ambas de D. Maria dos Anjos, o Romanceiro não apresenta as solfas.

As análises, que se farão dessas quatro versões, procurarão detectar como se dão as relações entre os gêneros em suas diegeses. Ou seja, elas terão como meta verificar como se estabelecem os modos de interação entre os gêneros masculino e feminino, procurando problematizar a hierarquia, a segregação, o antagonismo, a sedução e a violência física e simbólica, detectáveis nessas versões formadoras do *corpus* de estudo.

Vale lembrar que o termo *diegese* aqui – e, por conseguinte, o adjetivo diegético dele derivado – é usado na acepção adotada por Gérard Genette, para designar o universo spatiotemporal no qual se desenrola a estória (REIS e LOPES, 1988: p. 26-27). Esse autor busca o termo no âmbito da pesquisa sobre narrativa cinematográfica.

Nesse contexto, o universo diegético, entendido como o local do significado, opunha-se ao universo do écran, local do significante fílmico. Genette opera, então, a transposição desse contexto cinematográfico para o domínio da narrativa verbal,

considerando que aí ele passa a designar especificamente “[...] o universo do significado, o ‘mundo possível’ que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história” (REIS e LOPES, 1988: p. 26-27).

Como modelo metodológico de análise literária escolheu-se o livro do professor Antonio Candido, *Na sala de aula – caderno de análise literária*. Além de seguir o professor na divisão numerada das etapas pelas quais as análises vão passando – algumas análises ele divide em 4 momentos; outras, em 5; outras em 6; e outras ainda em 7 -, esta dissertação procurou também atentar para as noções de *estrutura* e de *tensão*, ensinadas pelo autor:

[...] Em todas elas (as análises) está implícito o conceito básico de estrutura como correlação sistemática das partes, e é visível o interesse pelas *tensões* que a oscilação ou a oposição criam nas palavras e na estrutura, frequentemente com estratificação de significados (CANDIDO, 1993: p. 5 – grifo do autor).

Outra obra que igualmente contribui para a metodologia das análises apresentadas a seguir foi o livro *ABC da Literatura*, de Ezra Pound. Desse livro, a dissertação se valeu da classificação conceitual tripartite do autor: *meloopia*, *fanopeia* e *logopeia*. À melopeia corresponde, conforme Pound, o estudo do aspecto musical. Da melopeia segue-se para a fanopeia, o estudo das imagens em movimento no poema. Daí, então, podemos partir para a logopeia, o estudo do logos. Ou seja, podemos partir para as *associações*, termo usado por Pound para referir-se ao relacionamento entre as palavras do poema, as imagens projetadas por ele e o motivo intelectual, subjacente às imagens. O momento da logopeia corresponde, enfim, de acordo com o autor, ao momento da “dança do intelecto entre as palavras” (POUND, 2002: p. 11 a 63).

As análises das quatro versões serão divididas, todavia, diferentemente do que faz o professor Antonio Candido, em apenas três partes. Assim, além de conferir regularidade ao trabalho analítico, a tripartição melopeia, fanopeia e logopeia nos servirá para, no primeiro momento, intitulado “Aspecto formal”, determo-nos apenas no aspecto musical do poema - as rimas, o metro, a estrofação, incluindo aí também os metaplasmos. No segundo, ao qual chamaremos “Relação entre os gêneros”, determo-

nos somente no aspecto imagético: as interações entre os gêneros masculino e feminino. Finalmente, no terceiro momento, ao qual chamaremos “Aspecto cultural”, procuraremos estabelecer relações entre os dados encontrados nos modos de relacionamento entre os personagens e os contextos históricos, com base na literatura historiográfica, antropológica ou psicanalítica, para, desse modo, consolidar a interpretação.

O título deste capítulo, “O lamento das Severinas” alude, claro está, exatamente à problemática das relações entre os gêneros, verificadas durante as análises das quatro versões. Expostas nos subtítulos das análises - “Relações de gênero no travestismo da donzela-guerreira”; “Romance do castigo da esposa infiel”; “Romance do retorno do marido ausente” e “Romance da tirania do pai totêmico” -, essas relações apontam sempre para a subalternização do gênero feminino, no seio da família patriarcal.

Podemos, então, afirmar que é o casamento e a família patriarcal que se encontram no centro dessa problemática. De fato, as histórias, através das relações entre as suas personagens, parecem querer deixar exatamente uma “lição” sobre essas duas instituições, cumprindo, assim, sua função lúdica, mas também, por assim dizer, “pedagógica”, de educadoras das mulheres, as quais se constituem, na maioria das vezes, no público alvo desse tipo de narrativa.

Isso é comprovado pelo número de mulheres informantes que forneceram o material para o Romanceiro Sergipano: cinquenta e quatro. Entre essas mulheres, aparecem apenas quatro homens (LIMA, 1977: p. 23). O que confirma as palavras de Sílvio Romero, de que as mulheres são “[...] o principal arquivo das tradições orais; são também autoras de muitas destas tradições” (1979: p. 185).

O título, assim, pretende estabelecer uma relação entre os lamentos das personagens esposas, em *Capitão de Armada* e em *Bernardo Francisco*, e filhas, em *Dão Varão* e *Dagaldinha*, e os lamentos das romanceiras, portadoras e transmissoras das histórias, sugerindo, desse modo, que “severinas”, isto é, mulheres sofredoras, que vivem uma vida severina, severa, difícil, são tanto as personagens das versões romancísticas estudadas, como essas mulheres narradoras tradicionais. Essa identificação existente entre elas - as personagens e as romanceiras -, inclusive, é o que motiva a memorização das histórias.

É por haver essa identificação que guardam as estórias aprendidas, muitas vezes na infância, mulheres como, por exemplo, D. Maria Francisca Andrade, a qual, segundo as informações que nos fornece o *Romanceiro* (1977: p. 567-571), é descrita como analfabeta, ex-prostituta e mãe de santo, ou D. Maria Carmelita Santos, analfabeta, cega e mendiga, ou ainda D. Maria Conceição Santos, analfabeta e mendiga. Essas mulheres guardam as reminiscências desses poemas medievais, porque os lamentos de suas personagens femininas traduzem os seus próprios lamentos de mulheres sofridas. Sofridas, contudo guerreiras. Mulheres determinadas, que não entregam os pontos facilmente, em sua luta incansável pela sobrevivência, numa realidade marcada pelo androcentrismo da cultura patriarcal nordestina.

III. 1. Relações de gênero no travestismo da donzela-guerreira

Resumo da diegese

Diante da angústia do pai de não poder ir à guerra por causa da velhice e de não ter um filho homem que o substitua, uma de suas filhas resolve se travestir de homem e ir em seu lugar. Então, após cortar os cabelos, colocar uma espada na cintura, cingir os seios e as ancas com uma toalha e prometer não encarar ninguém, para não lhe perceberem a feminilidade do olhar, ela vai em frente a guerrear. Contudo, a inesperada paixão do filho do general por ela faz com que este comece a verificar se ela é realmente homem ou se é mulher. Depois de submetê-la a vários testes, ele descobre a verdade e ambos se casam (LIMA, 1977: p. 54-57).

1 – ASPECTO FORMAL

A versão está estruturada em versos de sete sílabas poéticas, a redondilha maior, nas três partes. A rima se dá em palavras terminadas em –ão e em –ar, predominando nos versos pares, segundo o esquema A-B-C-B-D-B-E-B-F-B. Mas as rimas se apresentam de forma bastante irregular, havendo versos que fogem ao esquema geral. Quanto à tonicidade, as rimas oscilam entre toantes e consoantes, ou seja, entre palavras cujo final é totalmente semelhante, rima consoante, ou quase semelhante, rima toante. Quanto ao valor, elas oscilam entre ricas, rimas entre palavras de classes diferentes, e pobres, rimas entre palavras de mesma classe gramatical.

Dão Varão apresenta 23 estrofes com números irregulares de versos. A maior parte é composta, alternadamente, de quatro versos, as quadras, e seis versos, as sextilhas, mas esse esquema também não é fixo, pois aparecem, quebrando essa regularidade, estrofes com oito versos, oitavas, e com dois versos, os dísticos, ou parselhas (TAVARES, 1991: p. 202-206).

Do ponto de vista vocabular, há a predominância de expressões marcadas pela oralidade. Por exemplo, a expressão “mei-de-gente”, no verso 54 “_Quando eu tiver em *mei-de-gente*” (LIMA, 1977: p. 54), em que a palavra “meio” sofre uma elisão, ou seja, a queda da vogal átona final. Aparece também a aférese, a queda de fonema ou sílaba no início da palavra, em “tou”, em vez de “estou”, no verso 105 “Que eu *tou* vendo você chorando?”, (Id., *ibid.*: p. 57). A síncope, a queda de um fonema no meio da palavra, ocorre na preposição “pra”, síncope de “para”, a qual se repete ao longo de todo o poema. A apócope, a queda de um fonema no final da palavra, ocorre em “generá”, em vez de “general”, nos versos 115 “É o filho do *Generá*,” e 123 “Foi o filho do *Generá*,” (Ibid.: p. 57).

Nessa versão, detectamos também, em vários momentos, a ocorrência do solecismo, desvio que se comete contra a sintaxe, típico da oralidade coloquial, em expressões como “Que os olhos de Dão Varão / *É* mulher e homem não”, versos 43 e 44, (Ibid.: p. 55). Além do solecismo de concordância, que aparece nesses versos, ocorre também solecismo de colocação pronominal nos versos 110 e 111, “A minha irmã mais nova / eu bem ouço *ela* chorando” e nos 126 e 127: “Marche, marche, minha filha, / pra igreja *te* casar” (Ibid.: p.57).

Todas essas marcas da oralidade, entretanto, em vez de representarem algo negativo, ao contrário, fazem é conferir mais beleza e autenticidade à versão de D. Maria dos Anjos, uma vez que o propósito da pesquisa de Jackson da Silva Lima foi justamente verificar a reminiscência dessas histórias nas camadas populares, despreocupadas com as formalidades gramaticais. Algo diferente é o que ocorre na versão de F. E. Pereira da Costa, publicada no ensaio “Folclore pernambucano”, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (GALVÃO, 1998: p. 194-197), na qual se nota a presença de um locutor letrado, o qual domina muito bem a norma culta, denunciando, portanto, não ser tal locutor, provavelmente, alguém que esteja, como D. Maria dos Anjos, cantando sua história, sem se preocupar com correção gramatical.

2 – RELAÇÃO ENTRE OS GÊNEROS

Feitas essas considerações de ordem formal, abordemos, então, a estória da donzela-guerreira quanto ao conteúdo. Podemos resumi-la da seguinte forma: uma donzela, a qual sacrifica sua feminilidade, para ocupar um lugar apenas reservado aos homens, a fim de salvaguardar a honra do pai, acaba casando-se com o filho do general, com quem lutara na guerra, depois de revelar a ele sua verdadeira identidade. As implicações simbólicas desse travestismo da donzela-guerreira nos levam, de chofre, à reflexão sobre a condição subalterna do gênero feminino, no horizonte patriarcal.

Em *A Donzela-Guerreira – um estudo de gênero* (GALVÃO, 1998), ao estudar o romance da donzela guerreira, Walnice Nogueira Galvão mapeia a ubiquidade dessa personagem na mitologia, na história, na literatura, no folclore, no cinema e na religião. Impressiona a abrangência do tema. A donzela-guerreira aparece em “todos os tempos e latitudes”, como é dito na orelha do livro.

Com efeito, a donzela-guerreira remonta a tradições antiquíssimas, que mantém sua permanência na mitologia, na religião e na história. Vale a pena, antes de conhecermos como esse tema aparece no folclore, conferir o rastreamento minucioso que fez dele a professora Galvão, nessas quatro searas.

Na mitologia: a professora a vê em Palas Atena. Em Bellatrix, a Guerreira, estrela gama da constelação de Órion. Nas amazonas, destacadamente entre elas Hipólita e Pentésiléia. Transitando da mitologia para a história e para a literatura, ela vê o tema da donzela-guerreira nas amazonas do Novo Mundo, dos cronistas e descobridores, entre eles frei Gaspar de Carvajal. Nas amazonas de Sergio Buarque de Holanda, em *Visão do Paraíso* (HOLANDA, 1994). Nas amazonas de Mário de Andrade, em *Macunaíma* - as Icamiabas. Em Atalanta. Em Diana-Ártemis. Em Electra. Em Antígona.

Na religião: Galvão lembra Durga-Parvati. Iansã. No cristianismo, ela inclui, embora seja história, Joana d'Arc.

Na história propriamente, ela a vê na já mencionada Joana d'Arc – a Donzela de Orléans. Na intrigante papisa Joana - descoberto seu sexo apenas depois de ter ela morrido de parto. Provavelmente, ela seja João VIII. Galvão lembra também George

Sand. Chiquinha Gonzaga. George Eliot. Catarina de San Juan – La China Poblona. Catalina de Erauso - a Monja Alferes. Simone Weil. Maria Quitéria, Maria Francisca da Conceição - Maria Curupaiti. Jovita Alves Feitosa - Jovita. D. Maria Úrsula de Abreu Lencastre – Maria Úrsula, na guerra contra os Holandeses. Anita Garibaldi. As cangaceiras, destacadamente Maria Bonita e Dadá. D. Clara Filipa Camarão. As defensoras de Tejucupapo, segundo frei Manuel Calado. As mulheres paulistas na Guerra dos Emboabas, de acordo com Sebastião da Rocha Pita. A Rainha Jinga – Njinga Mbandi, Ngola Jinga, rainha dos jingas, Dongo-Matamba, em Angola.

Na literatura, Galvão menciona Débora, Judith, Tamar, Jael, Ester, no *Velho Testamento*. Mu-lan. Circe na *Odisseia*. Camila na *Eneida*. Brunhild, na versão islandesa das *Edda* ou da *Völsunga Saga* e na versão cavaleiresca do *Nibelungenlied*. Marfisa e Bradamante – em *Orlando Innamorato*, de Boiardo, e no *Orlando Furioso*, de Ariosto. Clorinda, em *La Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso. Britomar em *The fairie queene*, de Spenser. *Orlando – uma biografia*, de Virginia Woolf. Márgara em “Mulher vestida de homem”, de *Menino antigo*, de Carlos Drummond de Andrade. Romualdo e as Duas viúvas em “O caso do Romualdo” e “As academias de Sião”, de Machado de Assis. Dona Damiana, A Escopeteira, em *O Matuto*, de Franklin Távora. *Luzia-Homem*, de Domíngos Olímpio. *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel de Oliveira Paiva. Aurélia, Lucíola, Iracema e Dona Severa, de *Guerra dos mascates*, todas de José de Alencar. Doralda, As tias, A Caruncha e Rosalina de “Opinião de Rosalina”, em “A estória de Lélí e Lina”. Dama da Sala e Mulher-Dama, em “Dão Lalalão”, Joana Xaviel, em “Uma estória de amor” e Dô-Nhã em “Buriti”, todas de *Corpo de baile*. Mula-Marmela, em “A benfazeja”, de *Primeiras estórias*. Mulheres em leilão, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, Don’Ana em “Minha gente”, de *Sagarana*. Nhorinhá, em “Cara-de-bronze”, de *Corpo de baile*, e em “No Verde-Alecrim”, de *Grande sertão: veredas* e, claro: “Diadorim”, no mesmo *Grande sertão: veredas*. Os últimos quatro livros, de Guimarães Rosa (GALVÃO, 1998, p. 34-44).

A exposição acima, embora um tanto enfadonha, justifica-se por nos oferecer uma visibilidade da riqueza do tema. Mas não apenas por isso. Ela serve também para nos alertar sobre a complexidade do motivo encontrado por trás da temática do travestismo, qual seja: o motivo casamento. Na análise literária a seguir, discutiremos, portanto, o casamento e sua importância na sociedade patriarcal, considerando-o como o

motivo teleológico na estória da donzela-guerreira. Vejamos agora, então, sua aparição no folclore.

Aí, a donzela-guerreira comparece em folhetos de cordel, como *A filha do cangaceiro*, de Adalgiso Carlos. Em cheganças de marujo, como a gravada por Oneyda Alvarenga. Em livros de aventuras da fase de popularização do romance pré-romântico, como o *Saint Clair das Ilhas, ou os desterrados na Ilha da Barra*, e no conto popular “Maria Gomes”, recolhido por Câmara Cascudo em seus *Contos Tradicionais do Brasil*⁴. Além desses, é claro: nos Romanceiros Ibéricos de Alonso Cortês, Menendez y Pelayo, Menéndez Pidal, Almeida Garrett e Teófilo Braga. O romance da donzela-guerreira também aparece em alguns ensaios sobre folclore, como o livro de Sílvia Romero *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, em que o folclorista sergipano comenta a variante colhida por Celso de Magalhães.

Comentemos, então, ainda que brevemente, algumas observações de Walnice Nogueira Galvão, em sua abordagem da donzela-guerreira, como um estudo de gênero. Com efeito, Galvão começa por querer definir a especificidade da personagem:

Ela não se confunde com a feiticeira, a freira, a hierodula, a hetaira, a prostituta e a meretriz, que todavia com ela compartilham o furtar-se ao destino padronizado do seu sexo, o de esposa e mãe (GALVÃO, 1998, p. 31).

Assim definida a donzela-guerreira como uma mulher que oculta seu sexo para escapar de um destino já previamente traçado na cultura patriarcal, ela mostra ser marcada por um profundo sentido de missão, de sacrifício e do sagrado. Em *Linhas cruzadas*, o professor José Raimundo Galvão, estudando esse sentido sacrificial nas personagens Ifigênia, de *Ifigênia em Áulis*, a tragédia de Eurípedes, e a filha de Jefté, no *Livro dos Juízes*, comenta: “A filha de Jefté tornou-se um modelo de virtude e todos os anos as moças de Israel iam às montanhas comemorar a disposição heroica de uma jovem que não conheceu os prazeres da vida” (GALVÃO, 2010: p. 134). Na versão de

⁴ A propósito, Jackson da Silva Lima lamenta Sílvia Romero não ter conseguido coligar o romance da donzela-guerreira nos *Cantos Populares do Brasil* (ROMERO, 1954b – tomos I e II). De fato, aí ele não consegue, mas o faz nos *Contos Populares do Brasil*, para o qual ele recolhe uma versão, “Sarjatário”, em prosa, como a de Cascudo. Só que, na de Sílvia Romero, o cavalo, igualmente encantado, morre na luta com o monstro Sarjatário. Porém, morre somente depois de salvar Maria Gomes, a donzela-guerreira, e encaminhá-la ao encontro com o rei, seu marido (ROMERO 1954a, p. 212-221).

D. Maria dos Anjos, *Dão Varão*, esse autossacrifício da donzela-guerreira, em relação aos “prazeres da vida” está expresso nos versos 50 e 51 “Não chore, papai, não chore, / que eu sou teu filho varão” (p. 54-55); repetidos, à maneira de estribilho, na segunda, quarta, sexta e oitava estrofes.

Observe-se, também, que, travestida entre os homens para que não lhe reconheçam o sexo, ela passa a gozar de uma liberdade que, na cultura patriarcal, só é reservada aos homens. Desse modo, o primeiro sacrifício deve ser, como num ritual de iniciação para se receber outra identidade, o corte dos cabelos.

Assim, o corte do cabelo poderia representar ainda um sacrifício da animalidade, da instintividade, da sexualidade, a exemplo da tonsura dos padres. [...] Ao sacrificar sua cabeleira, a donzela-guerreira estaria sacrificando também sua especificidade enquanto mulher, aceitando que os valores masculinos preencham sua cabeça, transformem-se em ideais dela (GALVÃO, 1998: p. 175).

Assim, é como se a personagem fosse se despojando aos poucos de sua feminilidade, até atingir uma espécie de “grau zero do gênero” e então, a partir daí, começasse o ritual da investidura do novo gênero, através das vestes masculinas. Desse modo, a mudança de identidade prepara a personagem para a guerra.

Temos, dessa maneira, na versão *Dão Varão*, a configuração do gênero feminino como o *outro* que, para circular no espaço restrito ao gênero masculino, precisa abdicar temporariamente de sua identidade. Na cultura patriarcal, a subjetividade masculina tem se relacionado com a alteridade feminina de forma assustada e opressiva.

Georges Duby fala do medo que os homens da Europa medieval sentiam por esse ser misterioso - *tremendum et fascinans*, ou seja: fascinante e pavoroso (GALVÃO, 2010: p. 86) -, que é a mulher, ao mesmo tempo em que se sentiam atraídos umbilicalmente por ela. Embora os romances tradicionais sejam textos compósitos por várias temporalidades, frequentemente sofrendo atualizações na voz das romanceliras, convém ouvir Duby, a fim de aclararmos nossa compreensão do gênero feminino, configurado como o outro masculino:

Inquietude superada pelo desprezo à mulher mas que não é dissociável de outro sentimento, a nostalgia do seio materno; eu falava há pouco desses garotos os quais, com a idade de sete anos, eram separados brutalmente de suas mães, arrancados do universo feminino onde tinham sido criados (DUBY, 1989: p. 96).

Por isso mesmo, por essa marca de mistério e de sedução umbilical, que o sexo feminino desperta na subjetividade masculina, é que as mulheres foram tão perseguidas nesse momento histórico, marcado pelo domínio masculino e sua cultura guerreira. Aliás, o momento em que os romances estão sendo encomendados pelos príncipes a fim, exatamente, de educar a mulher para o casamento e para a vida reclusa no lar.

De tal preocupação (a de que a mulher é perigosa e é o fermento da desordem) há testemunhos abundantes e variados. Os que provêm da literatura composta para o divertimento da sociedade de corte, portanto na linguagem que essa sociedade podia compreender, em romance, em ‘romance’, figuram entre os mais claros. [...] Quase todos esses poemas estão hoje perdidos, mas por sorte os mais admirados dentre eles foram transcritos, e por meio de algumas transcrições podemos adivinhar o que pensavam e como agiam os mundanos daquela época. Pois esses romances são espelhos em que se refletem as atividades de seus ouvintes. [...] Os apaixonados e as apaixonadas por essa literatura tendiam a copiar suas maneiras de pensar, de sentir e de agir (DUBY, 1995: p. 84-85).

Observemos, no romance em tela, como o gênero feminino é caracterizado, nessa pedagogia, como o gênero “frágil” do qual não se espera uma atitude de afirmação, mas de submissão, e ao qual, portanto, é vedada a liberdade no espaço público. Na versão *Dão Varão*, isso está expresso na décima estrofe, nos versos 45 a 50, “_Chamais, filho, chamais, / Chame ele pra o jardim: /Se ele for homem/No cravo pegará, / Se ele for mulher / Numa rosa pegará.” (p. 55).

Como se vê, a palavra “rosa” caracteriza a mulher como um ser sensível. Essa sensibilidade, que faria com que ela se comovesse com a beleza da flor, em vez de escolher “o cravo”, é que denunciaria sua “feminilidade”. Nos versos 86 a 93 “_Chamais, filho, chamais, / Chama ele pra um jantar, / Cadeiras altas e baixas / Pra ele se assentar, / Se ele

fora homem / Na mais alta sentará / Se ele for mulher / Na mais baixa é de sentar.” (p. 55), o adjetivo “alta” indica que ao homem é reservado um lugar privilegiado, ao passo que à “delicadeza” da mulher resta a posição subordinada. Homem senta na cadeira *alta*, mulher em cadeira *baixa*.

Essa divisão simbólica aparece também nos versos 62 “Comida muito quente” (p. 55), em oposição ao verso 67 “Na farinha se pegará” (p. 55), em que “comida muito quente” está para o gênero masculino, enquanto “farinha” está para o feminino. Mas continua, nos versos 75 “Nos laços pegará,” e 77 “Na espada é de pegar” (p. 56), em que “laço”, está para o gênero feminino e “espada”, para o masculino.

O motivo das provas para descobrir-se o sexo, contudo, é mais antigo do que o próprio romance da donzela-guerreira, do qual *Dão Varão*, de D. Maria dos Anjos, é apenas uma versão. Consoante Junito de Souza Brandão, tem-se notícias dele desde os poetas trágicos, os quais, enriquecendo o esquema da partida de Aquiles para a guerra de Troia, contam que sua mãe, Tétis, para livrá-lo de ir à guerra, o disfarçou de mulher e o colocou na corte do rei Licomedes, vivendo ele, a partir daí, entre as filhas do soberano. O astuto Odisseu, com a missão de conduzi-lo de volta à guerra, conseguiu penetrar no gineceu do palácio de Licomedes e, mostrando tecidos bordados, joias e armas, às princesas, descobriu o intruso, entre elas, por ele ter voltado sua atenção exclusivamente para as armas (BRANDÃO, 1991, v. I: p. 99).

Finalmente, chegamos à caracterização do gênero feminino como o gênero fadado à reclusão, ao qual é vedada a liberdade nos espaços públicos. Vejam-se os versos 98 a 103: “_Chamais, filho, chamais, / Chama ele p’ra o banho, / Se ele fora homem / O banho é de tomar, / Se ele for mulher / Desculpa tem pra dar” (p. 56).

Como se vê, o banho seria uma liberdade impensável, no contexto patriarcal, para o gênero feminino. As relações entre os gêneros estão configuradas nessa versão do romance da donzela-guerreira como rigidamente hierarquizadas. Ao gênero masculino, gênero do sexo dominador e detentor do poder, todas as liberdades são possíveis, sobretudo nos espaços públicos. Ao gênero feminino, historicamente constituído pelo discurso masculino como o gênero do sexo “frágil”, todavia, resta apenas a subordinação e a reclusão. A esse respeito, vale recorrer novamente a Georges Duby e ao que ele diz sobre a mulher, no contexto medieval:

[...], para a moça, o que se exalta e o que toda uma teia de interditos procura cuidadosamente garantir é a virgindade e, no que diz respeito à esposa, a fidelidade. Porque o desregramento natural desses seres perversos que são as mulheres comporta o risco, não havendo vigilância, de introduzir no seio da parentela, entre os herdeiros da fortuna ancestral, intrusos, nascidos de outro sangue, clandestinamente semeados, [...] (DUBY, 1989: p. 17).

Nesse sentido, os versos 120 a 125 são bastante esclarecedores, quanto à explicação sobre o porquê a donzela usou o ardil da bota enganchando e fazem pensar que a morte da mãe também não passava de uma desculpa, para ela não ter que ficar desnuda na frente do filho do general, pois que, se assim o fizesse, acabaria por revelar sua identidade feminina irremediavelmente. O choro pela morte do pai igualmente não passa de um subterfúgio para escapar da revelação fatal, porquanto, logo em seguida, vemos o pai recebendo-a, junto com o filho do general, e encaminhando a estória para o desfecho, com o casamento.

A donzela ardilosa, porém, justifica por que se esquivou das tentativas do filho do general de lhe descobrir o sexo, nos já mencionados versos 120 a 125: “_Donzela, saí daqui, / Donzela tornei voltar, / Só quem quis me acompanhar / Foi o filho do Generá, / Se botasse as mãos em mim / A vida eu mandava tirar: / Marche, marche, minha filha / Pra igreja te casar”. (p. 57).

Ou seja, nessa passagem fica claro que ela tem consciência de seus limites dentro do universo sociocultural em que se move e sabe que não é preciso muito para sofrer a punição paterna, caso tivesse posto em risco sua *honra*, que está em ser vigilante sobre sua virgindade. Essa vigilância sobre a virgindade remete ao período medieval, embora não se circunscreva a ele, podendo ainda hoje ser detectável, em alguns contextos socioculturais, como no Nordeste, ou melhor, aqui mesmo em Sergipe, por exemplo, onde foi coligida a versão. No período medieval, contudo, sabe-se que isso vale tanto para as mulheres da nobreza, como mostra Georges Duby, como também para as camponesas, como mostra Emmanuel Le Roy Ladurie:

No plano dos simples camponeses, a dose de reputação feminina a perder é quantitativamente menos importante do que nas linhagens nobres. Contudo, o sentimento de certo nível de desonra, atingido a propósito de aventuras

ilegítimas, é perceptível: “Eu tinha uma ligação desonesta com Arnaud Vital”, diz Alazaïs Guilhabert, camponesa de Montailhou [...] (LADURIE, 1997: p. 251).

Voltando aos versos “Marche, marche, minha filha / Pra igreja te casar.”, entramos no *terceiro momento* do romance e no ponto culminante da narrativa: o casamento. Antes de abordarmos esse ponto, no entanto, convém fazer um comentário sobre as notas de rodapé, as notas 17 e 18, em que o editor Jackson da Silva Lima apresenta dois versos, o primeiro, na nota 17, “Eu tou vendo ele tocando,” como variante do verso 108 “Eu bem ouço ele tocando” e o segundo, na nota 18, “A vida mandaria tirar”, como variante do verso 125, “A vida eu mandava tirar” (p. 57). Note-se que essas variações constituem algo muito comum na tradição oral. Assim ensina Bráulio do Nascimento:

A estrutura do romance pode ser examinada sob dois aspectos: temático e verbal. Ao contrário da poesia não tradicional, em que elementos linguísticos se estruturam e amalgamam de tal modo que a simples mudança de posição de um vocábulo pode alterar a estrutura temática, no romance existe certa autonomia entre as estruturas temática e verbal. Em sua transmissão oral, um romance pode apresentar: a) a mesma estrutura temática em dezenas ou centenas de versões, com uma estrutura verbal bastante diversificada, isto é, com intensa variação; b) ambas as estruturas móveis, [...]; e c) uma repentina modificação da estrutura temática pela substituição de parte de um romance por outro que apresenta semelhança, por simples abandono ou anexação de trechos (NASCIMENTO, 1974: p. 3).

E ele cita como exemplos do primeiro caso, *Juliana e Dom Jorge*; do segundo, *Bernal Francês*; e do terceiro, *Gerineldo e Boda estorbada*. Portanto, para a narradora, enunciadora-transmissora da diegese constitutiva da versão do romance, há a possibilidade de entrar também na criação romancística. Há a possibilidade de ela deixar a sua marca, comportando-se, desse modo, como um “poeta”, entendido esse termo como *intérprete*, conforme ensina Paul Zumthor, “*Poeta* subentende vários papéis, seja tratando-se de compor o texto ou de dizê-lo; [...]” (ZUMTHOR, 2010: p. 234 – grifo do autor). Vejamos como explica isso Bráulio do Nascimento:

O portador de folclore, ao cantar um romance não repete, via de regra, a versão tal como a aprendeu; participa psicologicamente na elaboração de sua versão, e esta participação é naturalmente condicionada por fatores de ordem geográfica, social e cultural (NASCIMENTO, 1974: p. 8).

Voltando à questão do casamento, este se configura, na narrativa, como o *clímax*, apresentando o “prêmio”, depois das peripécias guerreiras da heroína e das soluções que ela vai encontrando para as tentações que sofre, no jogo de sedução do filho do general. Assim, o casamento só acontece depois que ocorre a *anagnórisis* (BRANDÃO, 1985: p. 42-43), isto é, o reconhecimento de sua verdadeira identidade. Não obstante, observem-se os versos 120 a 125, citados acima, onde a donzela ressalta ter guardado a honra e aquele que ameaçasse tirar-lhe isso, seria advertido desde logo pelo verso 125 “A vida eu mandava tirar.”.

3 – ASPECTO CULTURAL

É importante nos determos um pouco ainda no motivo temático “casamento”, recorrendo mais uma vez à história das mentalidades, para entendermos melhor a importância que tem essa instituição, enquanto destino incontornável para o gênero feminino na sociedade patriarcal. Convém frisar que, embora o historiador esteja se referindo ao período medieval e os romances tradicionais remetam diretamente a esse período, o texto em foco não se restringe a essa época, pois os romances, apesar de serem reminiscências de uma cultura de longa duração, atualizam-se constantemente no contexto sociocultural da vida de suas portadoras, as romanceliras. Apesar disso, cabe ouvir aqui o que tem a dizer, sobre casamento, Georges Duby:

Toda a organização da sociedade civil funda-se sobre o casamento e sobre a imagem da casa, de uma casa onde só há um casal procriador e no interior da qual o poder e os papéis se dividem hierarquicamente entre o senhor e sua esposa. A mulher só alcança existência jurídica, só entra (podemos dizê-lo) na vida, casada, e ela sobe um degrau suplementar quando, no casamento,

realiza aquilo para o qual ela foi tomada por um homem, quando dá à luz (DUBY, 1989: p. 97).

Feitas a primeira e a segunda partes da análise literária da estória da donzela-guerreira, a partir da versão *Dão Varão*, recolhida por Jackson da Silva Lima em Sergipe, da narradora tradicional D. Maria dos Anjos, falemos um pouco, então, sobre as narradoras, nessa terceira parte dedicada ao estudo das relações interpretativas entre forma e conteúdo. Uma vez que faz parte da natureza do estudo do Romanceiro o trânsito constante, entre o estudar literariamente o suporte verbal da diegese do romance e o olhar sociológico sobre suas enunciatórias-transmissoras, abordar essas narradoras tradicionais é um passo complementar à análise em curso.

Essas narradoras poderiam ser chamadas, seguindo o romance, de donzelas-guerreiras severinas. Claro está que com isso não se quer dizer que elas o sejam na acepção estrita do termo, “mulher que oculta o sexo e ocupa o lugar de um homem”, não. Mas apenas no sentido de que são mulheres fortes, ativas e sofridas, que devem ter criado seus filhos num ambiente semelhantemente patriarcal, como o ambiente descrito nesses romances ibéricos, habitados por marcantes personagens femininas, com as quais as narradoras tradicionais de Jackson da Silva Lima guardam um certo parentesco, “Atrás de Diadorim estão todas as donzelas-guerreiras dos romances ibéricos, [...]” (GALVÃO, 1998: p. 173).

O ambiente onde vivem essas narradoras tradicionais, o Nordeste (e dentro dele o Estado de Sergipe), apesar de ser uma região privilegiada culturalmente, onde a memória coletiva está intimamente ligada à tradição oral, revela traços facilmente reconhecíveis de valores ibéricos pré-industriais. Nessa região, o tratamento dispensado ao sexo feminino, em alguns aspectos culturais, mantém-se próximo às condições medievais, com a permanência de traços patriarcais. O Nordeste tem sido um espaço de homens, no mesmo sentido em que Georges Duby chama a Idade Média de uma idade dos homens (DUBY, 1989).

Região geográfica marcada pela tradição oral, o Nordeste manteve-se como um dos redutos mais privilegiados dessas histórias tão ameaçadas de desaparecimento na nova sociabilidade urbano-industrial dos tempos atuais. Afinal, uma das características mais importantes do romance é justamente essa sua relação com a memória:

Ao ter afirmado que o Romanceiro é um gênero medieval, torna-se imperioso aprofundar uma das características da literatura deste período: o seu caráter *memorial*. Entenda-se aqui *memorial* como um traço distintivo dos gêneros literários destinados a uma “fixação” na memória e, só esporadicamente, a uma conservação num suporte distinto, tal como o pergaminho ou o papel (FERRÉ, 2000: p. 14 – grifos do autor).

Assim, apesar dos avanços e conquistas da modernidade terem chegado ao Nordeste, ainda é comum ouvirem-se cotidianamente notícias sobre violência praticada contra a mulher - embora infelizmente isso também ocorra em outros tantos lugares. Trata-se de algo profundamente cultural e, mais grave ainda, algo que não acontece apenas aqui, mas, por assim dizer, é praticamente um fenômeno universal, acontece em todo o mundo. Certamente que, no momento atual marcado por lutas sociais, as minorias, as mulheres mais esclarecidas e urbanas, têm conseguido se fazer ouvir e representar, criar leis, como a *Lei Maria da Penha*, por exemplo, e interferir como protagonistas de sua própria história.

Essas conquistas devem muito ao feminismo, seja como crítica da cultura, seja como militância (HOLLANDA, 1994). O feminismo desempenhou, sem dúvida, um papel fundamental nesse percurso de reconhecimento dos direitos da mulher, tanto internacional, como nacionalmente.

Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da *posição* social das mulheres expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero. O Feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a “Humanidade”, substituindo-a pela *questão da diferença sexual* (HALL, 2006, p. 45-46 – grifos do autor).

O fato é que há, entre o sexo masculino e o feminino, uma *assimetria natural*, biológica, que não deve, pelo menos essa é a luta pela qual lutam todas as donzelas-guerreiras, impedir uma *simetria de direitos* sociopolíticos, econômicos, nem, muito menos, deve impedir o reconhecimento das contribuições culturais das mulheres à humanidade. A universalidade da estória da donzela-guerreira e sua permanência na memória coletiva parecem querer exatamente isso: pôr em discussão a questão da

assimetria-simetria. Assim, pergunta a professora Walnice Nogueira Galvão, “O que pode significar essa assimetria, senão uma reafirmação da assimetria, da diferença sexual?” (GALVÃO, 1998: p. 139).

Assimetria desvantajosa para a mulher, na medida em que é usada, no discurso da dominação masculina, conforme salienta Spivak, como uma marca para a definição, legalmente elaborada, de seu status subalterno:

Essa assimetria legalmente programada do *status* do sujeito, que efetivamente define a mulher como objeto de *um* marido, obviamente opera no interesse do sujeito-*status* legalmente simétrico do homem (SPIVAK, 2010: p. 108 – grifos da autora).

Ao vestir roupa de homem, a donzela-guerreira está disputando em melhores condições com os homens o reconhecimento de suas qualidades, que vão muito além de estarem apenas no fascínio misterioso do brilho de seu olhar. Suas qualidades se revelam também na iniciativa, na liderança, na coragem, na inteligência, na capacidade de congrega, de cuidar, de tornar mais belo e agradável o lugar em que vive, trabalha e se move.

[...], no que [a donzela-guerreira] lembra (Galvão está falando de Orlando, personagem que, ora é homem ora é mulher, no romance de Virginia Woolf) Georges Sand e Chiquinha Gonzaga, envergando trajes masculinos ou masculinizados para poderem circular à vontade fora do lar, ou George Eliot adotando pseudônimo masculino para poder escrever. A vitoriana (Orlando), desconfortável sem saber por quê, até descobrir-se a única que anda sem um homem de braço dado e sem uma aliança no dedo. A mulher de nosso século que guia automóvel (o cavalo da donzela-guerreira) e aguarda seu amado descer do céu de avião (GALVÃO, 1998: p. 236).

A donzela-guerreira ensina, finalmente, que a verdadeira força não reside apenas nos músculos. Ela provém, antes, de uma região muito mais profunda: do coração. Ou, se quisermos ir mais longe ainda, da alma, pois, se podemos assim dizer: o guerreiro é a alma, a alma guerreira.

Porém, terá a alma um gênero, será a alma sexuada, será unicamente macho ou unicamente fêmea? Especulação inútil. Talvez realmente a alma não tenha sexo. Contudo, o que o feminismo ensinou foi que não existe um gênero único, Humanidade, e sim dois gêneros humanos, o homem e a mulher, e dois sexos. Portanto, voltamos para o reconhecimento do conflito histórico entre os gêneros e de como a dominação masculina luta por escamoteá-lo, des-historicizando-o, num processo de biologização do social e de socialização do biológico, conforme nota Pierre Boudieu:

As aparências biológicas e os efeitos, bem reais, que um longo trabalho coletivo de socialização do biológico e de biologização do social produziu nos corpos e nas mentes conjugam-se para inverter a relação entre as causas e os efeitos e fazer ver uma construção social naturalizada (os “gêneros” como *habitus* sexuais), como o fundamento *in natura* da arbitrária divisão que está no princípio não só da realidade como também da representação da realidade e que se impôs por vezes à própria pesquisa (BOURDIEU, 1999: p. 9).

É preciso, contudo, não perder de vista *as ambiguidades* que a estória da donzela-guerreira apresenta. É preciso não reduzir a leitura, a partir de um enfoque feminista, a uma dicotomia simplificadora que coloque o homem como o “vilão” e a mulher como “mocinha”, ou que reduza o gênero masculino ao portador único do poder e esvazie o gênero feminino desse mesmo poder, vendo-o exclusivamente no papel de vítima *inerte*.

Convém não perder de vista que as relações entre os gêneros são ambíguas e que, nesse jogo de sedução e poder, em um momento o gênero feminino está subalternizado, mas em outro é o masculino que se encontra assim. Note-se, a propósito, o fato, bastante simbólico, de que, por trás do personagem filho do general, representante do gênero masculino e suposto detentor do poder patriarcal, está a mãe, a qual lhe orienta a cada passo, no jogo de sedução que ele vive com esse “outro” soldado de olhos misteriosos, “Os olhos de Dão Varão, / É mulher e homem não”.

Essa relação mãe-filho, na versão *Dão Varão*, do romance da donzela-guerreira, leva-nos à constatação de que temos na narrativa, portanto, dois pares igualmente

assimétricos: o par pai-filha, a donzela guerreira e seu pai; e o par mãe-filho, o filho do general e sua mãe (GALVÃO, 1998: p. 141).

Curiosamente, note-se que, no primeiro par, o gênero feminino assume uma postura *ativa*, frente ao pai. Já no segundo par, o gênero masculino assume uma atitude *passiva*, frente à sua mãe, a qual o governa. E Galvão lembra, como exemplos míticos do segundo caso, o arquétipo da *Pietà* em muitas díades, tais quais: Afrodite/Adônis; Cibele/Átis; Ísis/Osíris; Selene/Dionísio; Ishtar ou Astarte/Tamuz; Tétis/Aquiles; e finalmente, Maria e Cristo (GALVÃO, 1998: p. 141).

Assim, o filho do general, perdido entre as roupas masculinas do “soldado”, que lhe encobrem a verdade identitária, e esses “Os olhos de Dão Varão,” é ao gênero feminino, isto é, à sua própria mãe, que ele recorre. Ou seja, ele reconhece que, nesse jogo sedutor, é o gênero feminino quem domina, embora culturalmente permaneça na posição de gênero dominado.

Para finalizar a análise do romance da donzela-guerreira, convém lembrar também outro motivo, bastante intrigante, que comparece na estória – motivo o qual, aliás, foi genialmente explorado por João Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*. Trata-se do motivo do amor *mefistofélico* (o amor diabólico).

Aparecendo na segunda parte da estória, esse amor diabólico é vivido pelo filho do general, por esse personagem pensar que está apaixonado por “um homem”. Tal situação, a possibilidade de ele estar vivendo um amor homoerótico o perturba da mesma forma com que os olhos de Diadorim perturbavam a Riobaldo, “Os olhos dele ficados para a gente ver. [...] Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. [...]” (ROSA, 1986: p. 530). Num ambiente patriarcal guerreiro, como o da estória da donzela-guerreira, ambiente geralmente refratário a delicadezas sentimentais, tal motivo enriquece a narrativa significativamente e se liga ao tema do *eterno feminino*, conduzindo o homem guerreiro, em sua evolução espiritual.

Se o casamento é, como se disse, o *clímax* da narrativa, por isso se dá na terceira parte da estória, revelando o destino do gênero feminino na sociedade patriarcal, essa situação do amor diabólico, porém, pode ser considerada o *núcleo* dramático do poema. Não é por acaso que ela está na segunda parte, como centro da diegese. Ela cria um conflito psicológico, existencial - e até estético - no personagem masculino que se

estende por cenas e cenas, à medida que ele vai vendo frustradas suas tentativas de descobrir a verdade sobre os olhos desse “soldado misterioso”. Tal tensão permanece, até que finalmente ele descobre, no momento em que a donzela-guerreira chora pelos familiares, para fugir ao banho, que, de fato, ela é mulher.

Assim, a narrativa termina reafirmando a assimetria entre os gêneros. Assimetria a qual nem mesmo o autossacrifício da donzela-guerreira de tentar apagá-la, ao travestir-se de homem, consegue de fato fazê-lo. No final da estória, o filho do general acaba confirmando suas suspeitas - assim como Riobaldo o faz, quando vê Diadorim nua pela primeira vez, infelizmente já morta (1986: p. 530). Ou seja, o filho do general vê que “Os olhos de Dão Varão / É mulher e homem não” (LIMA, 1977: p. 56). Tal descoberta revela uma verdade encoberta: o processo de subalternização do gênero feminino, no mundo patriarcal.

2º. Romance do castigo da esposa infiel

Resumo da diegese

Uma mulher casada mantém um relacionamento adúltero com um amante cujo nome é parecido com o nome do marido. Uma noite, recebendo em casa o marido, pensando ser o amante, diz para esse não temer que nem o marido, nem o pai, nem os irmãos estão em casa. O marido, então, revela sua identidade e diz que a matará quando o dia amanhecer. Ela reconhece que merece morrer, pedindo ao marido apenas que não a mate com faca, mas com uma toalha, que é morte de fidalguia. Após o castigo pela traição, o amante aparece e fica sabendo do que ocorreu.

1 – ASPECTO FORMAL

Vejamos agora o que ocorre com a personagem esposa, no romance *Bernal Francês*, continuando a abordagem dos romances como fontes para o estudo da relação entre os gêneros. Esse romance está ligado a um personagem histórico, um prestigiado capitão de guerra do século XV, a serviço dos Reis Católicos (LIMA, 1977: p. 87). Seu mundo obviamente é o da guerra, um lugar em que a mulher se encontra vigiada e controlada por todos os lados, sem liberdade de escolha, nas mãos de pais, padres, maridos, tios, irmãos, ou mesmo dos próprios filhos homens.

Das cinco versões presentes no Romanceiro Sergipano, usaremos a de D. Maria dos Anjos, *Bernardo Francisco* (LIMA, 1977: p. 93 a 95). Antes de iniciar a narrativa propriamente dita, essa versão começa com uma didascália em prosa, ou seja, uma rubrica com finalidade introdutória, que informa que o marido da personagem feminina viajou e a deixou só. Ela então se apaixonou por um outro homem, cujo nome é parecido com o nome do marido. Ficamos sabendo do nome do marido pelo verso 3, “_Sou eu *Bernardo Francisco*,” (p. 93); e do nome do amante, no verso 43, “_Ai,

Bernado Francisco,” (p. 94). Como se percebe, a diferença entre um e outro é bastante sutil: um simples erre velar.

Na didascália, há uma expressão apelativa, a expressão “não é?”, que tem como objetivo sugerir maliciosamente, ao leitor-ouvinte da estória, o que irá acontecer a seguir. Essa expressão é uma marca da ironia que a romanceira procura imprimir à narrativa e é importante que o ouvinte ou leitor do poema perceba isso, para compactuar com a narradora, no tom de sua performance. Não nos esqueçamos de que estamos diante de um gênero literário que se encontra no entre-lugar, entre o ouvir, ler e ver a performance rememorativa de quem o canta e narra.

A versão apresenta nove estrofes, alternando quadras, oitavas e sextilhas de forma irregular. Estrutura-se em diferentes rimas, dispostas também irregularmente, predominando, porém, nos versos pares. Do ponto de vista vocabular, é uma versão típica da oralidade coloquial, marcada pela espontaneidade. Nela, ocorrem vários exemplos de solecismo. Tanto o de concordância, nos versos 4 “Tua porta me *mande* abrir”; 15 “Se tu *teme* o meu marido”; 39 “trinta padres *carregou*”; e 49 “Quando tu *chamais* por ela”; quanto o de colocação pronominal, nos versos 9 “Pegou *ele* pelo braço” e 50 “*Se* lembra sempre de mim”. A síncope aparece várias vezes, tanto na preposição “pra”, verso 35 “Trinta padres *pra* levar” e 36 “Trinta *pra* encomendar”, como, de forma bem mais radical, engolindo duas sílabas, na expressão “p’o”, “para o”, no verso 10 “*P’o* seu palácio puxou”, como em “p’eu”, “para eu”, no verso 24 “Que me deu tu *p’eu* me casar”. Ocorre também a crase, na expressão “Qu’eles”, “que eles”, no verso 26 “Qu’eles meus cunhados são.” (p. 93 a 95).

Como se vê, todas essas *licenças fonéticas* fazem dessa versão um excelente exemplo da expressividade e da criatividade que caracterizam a língua falada, em sua variação regional e social, e denunciam o ambiente sociocultural em que vive a locutora. Esse termo “locutora” é usado aqui, preferencialmente ao termo “enunciadora”, levando-se em consideração as reflexões de Paul Zumthor sobre “performance”.

2 – RELAÇÃO ENTRE OS GÊNEROS

Zumthor considera que a performance compreende fundamentalmente a *transmissão* e a *recepção* do texto, podendo incluir também a *produção*, em caso de haver improviso - como de fato é comum acontecer com as romanceiras. Ele considera a performance um momento crucial em que os eixos da comunicação social se redefinem, “Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição” (ZUMTHOR, 2010: p. 31). Além disso, ele considera que é na performance que a função fática, tal como definida por Malinowski, realiza-se plenamente:

Nesse nível, a função da linguagem que Malinowski chamou “fática” realiza plenamente o seu jogo: jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do Outro, de pedido, em si mesmo indiferente à produção de um sentido (ZUMTHOR, 2010: p. 32).

Não obstante, a versão *Bernado Francisco*, da locutora D. Maria dos Anjos, parece discordar de Zumthor, quando ele diz que, nesse jogo de aproximação, há indiferença pela produção de sentido. Pois, no momento em que D. Maria dos Anjos, na didascália de sua versão, pergunta ao ouvinte-leitor, “Esse homem viajou e ela cá ficou, não é?”, a intenção maliciosa de tal pergunta fica sugerida, como uma espécie de introdução *irônica* ao assunto de que irá tratar a narrativa.

Passemos, então, depois de termos abordado o aspecto formal e musical da versão, ou seja, depois de termos abordado sua constituição rímica, estrófica e métrica, ao plano do conteúdo da estória, quer dizer: ao plano das relações entre os gêneros. Esse plano é o campo das imagens em movimento, a fanopeia, conforme a terminologia poundiana que estamos aplicando. Após encerrar essas duas primeiras etapas da análise, seguiremos para a conclusão, o momento em que serão feitas relações entre os dados extraídos do poema com informações históricas que possam ajudar a estabelecer uma interpretação conclusiva.

A narrativa começa, de forma tipicamente teatral, com uma onomatopeia indicando, nos primeiros dois versos, que alguém bate à porta, altas horas da noite, perturbando o sono da personagem feminina: “Toc...Toc..._quem é / Que as horas são de dormir?” (p. 93). Em seguida, ficamos sabendo que é um homem, *Bernardo* Francisco. Se nos lembrarmos da didascália, que informa que a personagem feminina se apaixonou por um outro homem, o qual tem o nome quase semelhante ao nome do marido, já podemos deduzir que esse homem, *Bernardo* Francisco, seja exatamente o amante, e não o marido.

A mulher, então, desce da cama para abrir a porta. Porém, nos versos 5 e 6 “No descer da sua cama” / Seu charpim ela quebrou:” (p. 93), é dito que, ao descer da cama, algo aconteceu: o “charpim,” corruptela de chapim, antigo calçado de sola alta para mulheres, quebra. Mesmo assim, ela continua. Abre a porta e apaga a luz. Tudo parece estar bem. Todavia, esse episódio da quebra do calçado, bastante simbólico para passar despercebido, pressagia que algo irá acontecer.

A esposa, então, puxa o amante para dentro do palácio e vai preparar-se para ele. Essa preparação é descrita, de forma bastante sensual, nos versos 11 e 12: “Em águas de alecrim / Seu corpo ela banhou” (p. 93). Finalmente, terminado o banho, ela o convida a deitar-se. Claro está que ela não faz o convite intencionando ir para a cama com ele, apenas desejando dormir. Porém, algo inquieta o *amante*, pois estamos convencidos, juntamente com ela, de que esse personagem masculino seja realmente o amante, ainda mais que os dois se encontram em plena escuridão, portanto sem o contato visual, e a comunicação entre eles se estabeleça apenas através do nome *Bernardo*/*Bernado* Francisco.

Ela, visando tranquilizá-lo, passa, nos versos 15, 17 e 19, a confortá-lo, informando que os homens da casa, o marido, o pai e os irmãos, estão todos ausentes, “Se tu teme meu marido” / “Ele está longe daqui,” / “Se teme ao meu pai” / “Ele hoje não vem cá” / “Se teme a meus irmãos” / Longe dessa terra estão.” (p. 93-94).

Contudo, na estrofe seguinte, vem a trágica revelação: o personagem masculino, com quem ela se encontra sensual e ardentemente na cama, *não é seu amante* tão esperado, mas...seu *marido*! “_Eu não temo a teu marido / Que atrás de tu ele está; / Eu não temo a teu pai / Que me deu tu p’eu me casar; / Nem temo a teus irmãos / Qu’eles meus cunhados são.” (p. 94). Obviamente nos perguntamos: “Mas ele não havia se

anunciado, no verso 3, “Sou eu Bernardo Francisco” (p. 93)? Como ela pôde pensar que era seu amante? Bem, devemos lembrar que a diferença, na pronúncia de um *Bernardo* para um *Bernado*, é quase inexistente. Além do mais, ela acabara de levantar-se da cama, é noite, está escuro, enfim: é perfeitamente verossímil que a confusão aconteça em tal contexto. Qualquer pessoa, em situação idêntica, poderia confundir-se, da mesma forma que a esposa adúltera se confundiu.

Diante de tal revelação, a personagem feminina estremece. Consciente de que não há mais o que fazer, que fora descoberta irremediavelmente em sua infidelidade, só lhe resta assumir a traição e reconhecer que é digna de ser punida por ter se comportado dessa maneira. Nos versos 27 e 28, ela então conclui “_Ai, marido meu, / A morte eu já mereci.” (p. 94).

Todavia, como a personagem não é uma qualquer, pois a indicação do espaço onde se desenrola a história, o palácio, nos indica que se trata de gente da nobreza, ela então pede que sua punição - a morte, como não poderia deixar de ser num ambiente patriarcal como esse - seja pelo menos uma morte nobre. Assim ela suplica nos versos 29 a 32 “Não me mate com uma faca / Que é morte de tirania, / Me mate com uma toalha / Que é morte de fidalguia.” (p. 94).

O marido traído, num gesto de “clemência”, concorda em protelar a punição para o dia seguinte, prometendo-lhe uma morte tão nobre quanto a que ela pediu. Para tanto, ele convocará todas as classes sociais, tanto o *povinho miúdo*, como o estrato social mais prestigiado, cultural, religiosa e politicamente: o *clero*. Assim, os versos 39 a 42 descrevem a suntuosidade do enterro da esposa adúltera: “Trinta padres carregou / E trinta encomendou; / E do povinho miúdo / Nem teve conta e nem fim.” (p. 94).

Após o enterro, que, como se viu, transformara-se num acontecimento solene e público, ficamos com a impressão de que a estória acabou. Ledo engano. De repente, como num desses saltos narrativos que são característicos do gênero romance tradicional, em que supressões e elipses de cenas são uma constante, ouvimos, nos versos 43 e 44, alguém dialogando com *Bernado Francisco*, “_Ai, *Bernado Francisco*, / Tua dama já é morta;” (p. 94). Antes de nos confundirmos, porém, pensando ser o *marido* da esposa punida, esse alguém, provavelmente uma pessoa do povo, ao dizer para *Bernado Francisco* que sua “dama” já está morta, ficamos finalmente sabendo

tratar-se do personagem *amante*, cujo nome, sabemos, é *quase* igual ao do marido traído.

Todavia, a narrativa ainda não acabou. Depois de tudo que se passou e que provavelmente, após um enterro tão solene, deve ter sido comentado por longo tempo, a estória ultrapassa os limites do plano terreno e se desloca para o outro lado da vida, dando voz à alma da esposa punida. Nos versos 45 a 52, ela pede ao amante que se lembre dela e de uma filha que ela tem chamada Diana. Além disso, ela também se lamenta por ter se deixado seduzir pelo fogo da luxúria: “Quando tu tiver uma mulher / Queira mais do que a mim; / Quando tiver uma filha / Bote Diana como a minha; / Quando tu chamares por ela / Se lembra sempre de mim, / Que os braços que te abraçaram / Não tem mais força em si: / De dia carrega lenha / E de noite se queima a si.” (p. 94-95).

É interessante percebermos que o mundo de D. Maria dos Anjos, em Malhador-SE, embora no século XX, não é muito diferente desse mundo diegético. (MOTT, 2008: p. 59-94). Os valores em que sua comunidade se estrutura são marcados pelos valores de longa duração das sociedades patriarcais. Essa constatação é importante para se compreender que há relação entre o universo patriarcal, evocado pela diegese do romance, e o universo sociocultural em que vivem as romaneiras.

3 – ASPECTO CULTURAL

Na versão de D. Maria dos Anjos, observemos que, após ser descoberta pelo marido de o estar traindo, a esposa dessa narrativa percebe que não há escapatória para o ato grave que cometeu. Ela revela ter consciência de que somente a morte pode ser esperada como punição para o que fez, sobretudo porque ela sabe que vive numa cultura de dominação masculina violenta. Por isso ela assume, nos versos 27 e 28: “_Ai, marido meu,” / A morte eu já mereci.” (p. 94).

Nesse romance, embora haja a assunção do desejo sexual por parte da personagem esposa - ela trai o marido e, ao fazer isso, faz uma escolha, num mundo onde vive provavelmente sem escolha ou com reduzida capacidade de escolha, realiza

um desejo sexual, num mundo onde o sexo marital é pura obrigação -, mas, embora ela faça isso, ainda se vê como culpada. Não há emancipação, pois. Nem poderia haver, no contexto absolutamente patriarcal no qual a personagem se move. Tal personagem vive a consciência de sua subjetividade a partir dos valores, para ela estabelecidos, pelo patriarcado, seu outro. É algo semelhante ao que ocorre com as viúvas indianas que se autoimolaram, para acompanhar o marido morto na pira funerária, conforme ensina a tradição hindu do *sati*, transmitida através do *sruti* (o que é ouvido) e do *smriti* (o que é lembrado):

[...] -, A autoimolação feminina diante disso é uma legitimação do estupro como algo “natural” e funciona a longo prazo, no interesse da posse genital exclusiva da mulher. [...] esse ato de heroísmo feminino perdura entre as histórias patrióticas contadas às crianças, operando, dessa forma, no nível mais básico da reprodução ideológica (SPIVAK, 2010: p. 110-111).

Segundo Jackson da Silva Lima, ao contar a estória do *Bernal Francês*, uma outra romanceira, D. Marina, de Estância/SE, o fazia como se fosse uma modinha. Ela o fazia “[...], a todo instante, [...], tanto assim que a vizinhança sabe de cor a melodia, comentando chistosamente: ‘lá vem Marina com seu Bernaldo Francês’”. (LIMA, 1977: p. 90). Ao fazer isso, é muito provável que ela estivesse manifestando, de forma inconsciente, sua certeza de quão frequentes são essas cenas, vividas por várias mulheres nordestinas, de dominação bruta, por parte de maridos e de pais.

O adultério sobre o qual fala o romance parece dizer-lhe algo sobre a condição feminina e as questões de gênero. Talvez, por isso, ela o guarde e repita tão frequentemente, pois a estória faz um registro da condição feminina e do lugar da mulher no mundo patriarcal. Embora ela possa entender estórias, como a do Bernal Francês, como “histórias de Trancoso” ou “histórias de tempos antigos”, é possível que, em seu entorno, em Estância, D. Marina ainda veja, em algumas situações, marcas dos valores patriarcais evocados pelo romance. É possível que a mulher aí, em algumas situações, viva uma realidade que é, como diz Spivak, a realidade de um mundo onde “O lugar duvidoso do livre-arbítrio do sujeito sexuado constituído como mulher foi apagado com sucesso” (SPIVAK, 2010: p. 106).

Mas, voltando à versão do *Bernal Francês*, de D. Maria dos Anjos, observemos como as relações entre o gêneros são pautadas pela desconfiança – o que, aliás, acontecerá em vários outros romances, como *A D. Infanta*, *A Linda Pastorinha*, *A Moreninha*, *Chapim Del-Rei*, *D. Carlos de Montalbar* (*D. Branca*) etc. Pois o marido, na estória, não revela imediatamente sua identidade. E não faz isso justamente porque parece desconfiar de algo. Esse é o motivo de ele mostrar-se inquieto, nos versos 15 e 16 “Se tu teme meu marido” / “Ele está longe daqui,” (p. 93).

Além disso, percebemos também, a partir da versão de D. Maria dos Anjos, como foi mostrado atrás, nos versos 15, 17 e 19, como a vida da personagem feminina é controlada por vários personagens masculinos, desde o pai e o marido até os irmãos, “Se tu teme meu marido” / “Se teme ao meu pai” / “Se teme a meus irmãos” (p. 93-94).

Outro dado importante, que a versão de D. Maria dos Anjos traz, para o entendimento da condição feminina no universo diegético em mira, é o que diz respeito ao enterro da esposa traidora. Não é um enterro comum, como se vê. E não é apenas pelo fato de a personagem ser nobre que ele fora realizado com tanta pompa. Nem o comparecimento maciço do clero e do “povinho miúdo” é algo gratuito ou casual. Trata-se - e o marido o diz claramente nos versos 33 e 34 “_Deixe amanhecer o claro dia / Que eu lhe farei assim:” (p. 94) - de uma forma de exemplificação. Ou seja, é preciso mostrar solenemente, para todas as classes sociais, o que espera aquela que ouse transgredir as leis do “santo matrimônio” no universo patriarcal. Leis que, como se sabe, se ligam à manutenção do “santo patrimônio”.

Embora o que está sendo dito aqui não se restrinja ao período medieval, caberia lembrar o que, falando sobre esse período, diz Georges Duby sobre o casamento:

Coisa séria, o casamento é assunto masculino. [...] Na verdade, não faltam alusões às jovens insubmissas. Mas tais reivindicações de liberdade são denunciadas como censuráveis no momento em que a jovem recusa aceitar aquele que foi escolhido para ela, em que afirma amar um outro, no momento em que ela fala precisamente de amor – e logo o Céu a castiga. Ou então essas resistências são objeto de louvor quando se trata de um outro amor, o amor a Deus, quando as núpcias são repelidas por um desejo de castidade (DUBY, 1989: p. 31).

Na versão de D. Maria dos Anjos do romance *Bernal Francês*, evidenciam-se, como se mostrou, modos de interação entre os gêneros marcados pela desconfiança do gênero masculino em relação ao feminino. A própria personagem esposa assume ser digna dessa desconfiança, nos expressivos versos 27 e 28 “_Ai, marido meu, / A morte eu já mereci.” (p. 94).

Assim, temos, nessa versão *Bernado Francisco*, o que poderíamos classificar como uma tragédia conjugal. E o mais interessante é que essa “tragédia” seja montada, diante de nossos olhos, a partir de cenas e de diálogos, numa simplicidade estrutural de fazer inveja a qualquer dramaturgo.

Pois tudo se encaixa perfeitamente, para compor a estória, desde o começo, quando é anunciado um mau presságio, nos versos 5 e 6 “No descer da sua cama / Seu charpim ela quebrou.” (p. 93), até no final, quando a personagem, já morta, lamenta o fogo da paixão, nos simbólicos versos 53 e 54 “De dia carrega lenha / E de noite se queima a si.” (p. 95). Uma tragédia, enfim, que revela, para que todas as mulheres saibam disso muito bem, a condição subalterna do gênero feminino no horizonte patriarcal.

3º. Romance do retorno do marido ausente

Resumo da diegese

Após viajar e passar muitos anos longe de casa, deixando a mulher e três filhas, o marido ausente reaparece, mas a esposa não o reconhece. Ele, então, procura testar-lhe a fidelidade, dizendo ser um capitão de armada que pode trazer o esposo ausente de volta. A esposa promete lhe pagar, dando-lhe o sobrado onde mora ou uma das três filhas solteiras. Ele, todavia, recusa tanto o sobrado como as filhas, e a estória termina sem a romanceira lembrar o final.

1 – ASPECTO FORMAL

Após uma didascália introdutória em prosa, que explica que o marido ausente, “um senhor...viajou...casado...tinha três filhas.” (p. 42), retorna depois de muitos anos, D. Caçula, de Maruim, apresenta sua versão propriamente dita do romance da Dona Infanta (A Bela Infanta). Uma versão, infelizmente, bastante fragmentária. Isto é: essa versão de D. Caçula apresenta apenas 20 versos, nos quais aparecem os tão marcantes diálogos entre a esposa desejosa de reencontrar o marido e este, o qual, nesta variante⁵ de D. Caçula, porém, não revela sua identidade real à esposa e se apresenta a ela como um capitão de armada que pode encontrar para ela, se não o marido, como se verá adiante, pelo menos seus despojos.

Essa versão, contudo, apresenta apenas o fragmento de uma estória – que é basicamente a mesma história de Odisseu e Penélope - em que, no fim, o marido revela sua identidade real e tudo termina bem. Não obstante, nessa versão de D. Caçula, o final

⁵ Bráulio do Nascimento esclarece que a diferença entre “versão” e “variante” consiste em que aquela é a versão fragmentária colhida, enquanto esta, a variante, são os elementos de que se compõe a versão e que a diferenciam das demais (NASCIMENTO, 1974: 3).

feliz não é lembrado. O que faz a romancelira lamentar, numa didascália final: “Mas a história é bonita, e é grande, e é muita coisa, mas não lembro o resto...” (p. 43).

Quanto às estrofes, constituem o poema, ao todo, cinco quadras, ou quartetos, (estâncias de quatro versos, ou linhas, como também são chamados os versos). Quanto ao metro, ou seja, o número de sílabas poéticas, todos os 20 versos são redondilhas maiores, versos populares de sete sílabas, também chamados heptassílabos. Quase todos porque os versos 3, 7, 11, 15 e 19, embora sejam redondilhas maiores, estão marcados pelo estribilho trissílabo “ô tão linda”, o qual aparece nas cinco estrofes, “_Eu dou as telhas do meu sobrado, ô tão linda,” (v. 3, p. 42); “Sou um capitão de armada, ô tão linda,” (v.7, p. 43); “Com três filhas moças que eu tenho, ô tão linda,” (v.11, *ibid.*); “Eu dou uma das minhas filhas, ô tão linda,” (v. 15, *ibid.*) e “Sou capitão de armada, ô tão linda,” (v. 19, *ibid.*). Esse tipo de trissílabo é uma quebra do verso de redondilha menor, o verso popular de cinco sílabas (TAVARES, 1991: p. 190).

As rimas, entre eles, são predominantemente duas. Uma em -á-a, versos 1, 13 e 16, “O que é que a senhora dá” (v. 1, p. 42); “Sem nenhuma ser casada.”, (v. 13, p. 43); e “Para contigo casar.” (v. 16, *ibid.*). Outra em -í, versos 2, 4, 6, 8, 14, 18 e 20, “A quem trazer ele aqui?” (v. 2, p. 42); “Que é de ouro e marfim.”, (v. 4, *ibid.*); “Que elas não são para mim,” (v. 6, p. 43); “Não existe por aqui.”, (v. 8, *ibid.*); “A quem trazer ele aqui?”, (v. 14, *ibid.*); “Que elas não são para mim,” (v. 18, *ibid.*); e “Não existe por aqui...”, (v. 20, *ibid.*). Quanto à disposição, as rimas se apresentam misturadas, ou deslocadas, isto é, não seguem uma esquematização regular. Quanto à qualidade, são rimas pobres, ou seja, entre palavras de mesma classe gramatical, ou entre as mesmas palavras, como por exemplo, aqui-aqui, dá-dá, “A quem trazer ele aqui”, (v. 2, p. 42), “Não existe por aqui”, (v. 8, p. 43), “_O que é que a senhora dá”, (v. 1, p. 42), “O que é que a senhora dá”, (v. 13, p. 43). Quanto ao som, há rimas consoantes ou puras, isto é, com identificação sonora total, como em aqui-aqui, dá-dá; e rimas toantes, com correspondência sonora apenas entre as sílabas tônicas, como ocorre nos versos 2 e 4, aqui-marfim, “A quem trazer ele aqui/ Que é de ouro e marfim”, (p. 42), e entre casada-casar, nos versos 12, “Sem nenhuma ser casada”, (*Ibid.*), e 16, “Para contigo casar”, (*Ibid.*).

Quanto às figuras de dicção, ou seja, as licenças poéticas de supressão ou acréscimo de fonemas, típicos da oralidade, como a prótese, aumento de fonema no

início da palavra, como em “avoar”; ou aférese, diminuição do fonema no início da palavra, só há uma ocorrência, e mesmo assim na didascália em prosa, qual seja: o verbo “tava” (p. 42), aférese de “estava”. No mais, a versão segue num registro gramatical culto.

Essa descrição formal, embora um tanto técnica e portanto de leitura pouco agradável, se faz necessária, todavia, como passo introdutório à análise literária propriamente dita do poema. Ela será importante, por exemplo, para acompanharmos a abordagem genética e semântica que faz, dessa e das outras duas versões colhidas por Jackson da Silva Lima, o professor Pere Ferré, em “Algumas notas sobre a Bela Infanta luso-brasileira” (FERRÉ, 1997: p. 45-58).

Aí, o professor lusitano compara as versões fragmentárias do folclorista sergipano, com as versões colhidas e fixadas no século XIX no Rio de Janeiro, por Sílvio Romero, e em Portugal, no Minho e na Beira-Baixa, por Almeida Garrett. Restaurando a versão de D. Caçula, a partir dessa comparação, ele conclui que a versão *Capitão de Armada*, de Maruim, lembrada por D. Caçula, deriva de dois modelos baladísticos medievais distintos, cada um marcado por uma rima diferente, uma em á-a, outra em -í.

Nas versões de Sílvio Romero e de Almeida Garrett, de rima em á-a, é dito que o marido morre na guerra. Na de Sílvio Romero, isso é dito nos versos “Este soldado, senhora, morto na guerra ficara” (FERRÉ, 1997: p. 50). Na versão retocada de Almeida Garrett, aparece assim: “Lá o vi numa estacada/morrer morte de valente” (GARRETT, 1904: p. 36). Diante dos versos de rima em -í, em que aparecem as várias ofertas, ouro, prata, moinho, as telhas do sobrado, as próprias filhas, oferecidas pela esposa desesperada ao personagem capitão, com quem ela conversa, o professor Ferré se pergunta:

No entanto, quando se iniciam os versos em -í, a desesperada mulher enuncia toda uma série de ofertas para recuperar o marido. Cabe pois perguntar: recuperar o quê? Pela lógica, a expressão “O que é que a senhora dá a quem trouxe ele aqui?” só poderá significar: os seus restos mortais, dado que momentos antes fora dito que “Por sinais que vós me destes lá ficou morto na

guerra; / debaixo duma oliveira sete facadas lhe dera” (FERRÉ, 1997: p. 49-50).

A partir dessa constatação genética, o estudioso dos Romanceiros, passando então para a constatação semântica, classifica o romance da Dona Infanta, de que as recolhas de Jackson da Silva Lima são fragmentos, como o *romance da fidelidade*, “[...] a fidelidade levada à mais extremada dimensão” (FERRÉ, 1997: p. 54).

De fato, as classificações e agrupamentos desses poemas tradicionais são sempre uma atividade muito complexa e nem sempre pacífica. Em *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, o mesmo professor Ferré mostra as dificuldades inerentes a esse trabalho de agrupamento e classificação (FERRÉ, 2000: p. 7-12). Desde as pesquisas precursoras de Ramón Menéndez Pidal, diversos especialistas, entre os quais o próprio Ferré, debatem-se com a inglória tarefa de tentar sistematizar a catalogação desses poemas da tradição oral ibérica.

Entretanto, para os fins de nossa análise literária, importa apenas registrar que, nos dois principais agrupamentos apresentados por Ferré, a versão *Capitão de Armada*, de D. Caçula, seria “encaixada” nos grupos de romances designados tematicamente sob as epígrafes: “Vuelta del marido”, “Amor fiel” ou “Regresso do marido.” (FERRÉ, 2000: p. 8-12). Já na classificação proposta por Ariano Suassuna, seguindo Gustavo Barroso, a versão de D. Caçula estaria dentro do agrupamento sob o título “Ciclo de Amor e Fidelidade” (SUASSUNA, 2010: p. 256).

Ou seja, realmente é o tema da fidelidade da esposa ao marido ausente o que mais chama a atenção no romance da Dona Infanta, embora não seja possível perceber isso, conhecendo-se apenas a versão *Capitão de Armada*, de D. Caçula. Obviamente por nela não aparecerem os versos em que ocorre a revelação da identidade do marido e o final feliz do reencontro amoroso, havendo, por isso, necessidade de recorrer a outras versões, para recuperar o sentido global da narrativa.

2 – RELAÇÃO ENTRE OS GÊNEROS

Depois dessa primeira abordagem formal e classificatória, em que nos detivemos no aspecto musical do poema - análise da rima, da metro e da estrofação -, podemos seguir com a análise literária da versão *Capitão de Armada*, de D. Caçula, procurando, nesse próximo passo, ver agora como se dá a relação entre os gêneros masculino e feminino no jogo das imagens em movimento na versão do romance. No terceiro momento da análise, depois de verificados os modos de interação entre os gêneros, poderemos passar para o momento em que é feita uma relação entre os dados fornecidos pelo texto com os contextos históricos e os discursos historiográficos, a fim de estabelecerem-se as *associações* (POUND, 2002: p. 63).

Voltando ao texto da versão de D. Caçula, *Capitão de Armada*, é dito na didascália em prosa que o marido “[...] viajou e deixou a mulher e as filhas.” (p. 42). Foi, pelo que é dito, um viagem que demorou “[...] muitos anos, muitos anos, que ela (a esposa) esqueceu da feição dele” (p. 42). Depois dessa demorada viagem, o marido somente retorna, depois que as três filhas já estão moças, “Quando ‘tava com muitos anos, as filhas ‘tavam moças, ele apareceu” (p. 42).

Aqui já podemos perceber como se configuram os lugares reservados para os gêneros. Ao marido, pertence o espaço *público*, a possibilidade de viajar mundo afora. À esposa e às filhas, pertence o espaço *privado*. Elas devem permanecer em casa. A mãe cuidando do patrimônio e das filhas e estas se preparando para casamento, como mostram os versos 12 e 16 “Sem nenhuma ser casada” e “Para contigo casar” (p. 43).

Embora o professor português J. David Pinto Correia, em *O essencial sobre o Romanceiro Tradicional*, afirme que o romance tradicional “[...] não se submete ‘morfologicamente’ aos esquemas-modelos como os que V. Propp pôde construir para o conto maravilhoso” (CORREIA, 1986: p. 17), será de grande proveito para a análise literária em curso lembrarmos aqui das lições propianas. Em *Morfologia do conto maravilhoso*, depois de apresentar as várias abordagens dos estudiosos do conto popular, centradas nos motivos ou enredos, V. Propp propõe seu método morfológico, centrado no estudo das *funções*, como o aspecto *invariante* presente nos contos folclóricos, encontráveis em todas as culturas.

[...] encontramos grandezas constantes e grandezas variáveis. O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou *funções*. Daí a conclusão de que o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos *a partir das funções dos personagens*. (PROPP, 2010: p. 21- grifos do autor).

Para os fins da análise em pauta, não iremos entrar no estudo das 31 funções por ele arroladas na abordagem morfológica que fez dos 100 contos de magia, constitutivos de seu *corpus* de trabalho. Porém, por entender que seu método pode muito bem ser aproveitado não somente para o estudo do conto maravilhoso, mas para o estudo de todo gênero narrativo, nos valeremos dele para abordar as relações de gênero que estamos verificando na versão *Capitão de Armada*, fragmento do romance da Dona Infanta, colhido por Jackson da Silva Lima de D. Caçula, em 1971, em Maruim/Sergipe.

Nessa versão, como foi mostrado acima, o personagem marido se ausenta de casa e só retorna quando as filhas já estão “prontas para casar”. Podemos dizer, então, seguindo a tradição crítica luso-brasileira - Pere Ferré, Samuel G. Armistead, Ariano Suassuna e Gustavo Barroso -, que o romance da Dona Infanta tem como motivo central a exaltação da fidelidade da esposa, a esse marido ausente. Ou podemos, seguindo o método proppiano, dizer que a estória é muito mais complexa do que isso.

Ou seja, se usarmos a terminologia de V. Propp, perceberemos *as funções*. Analisando a versão de D. Caçula a partir das 7 primeiras funções – deixemos as demais de lado, por estarem mais visíveis na estrutura do conto maravilhoso (PROPP, 2010: p. 26-62 e 77-81) e detenhamo-nos apenas nas seguintes: “afastamento”, “proibição”, “transgressão”, “interrogação”, “obtenção de informações” “prova” e “dano”. A partir da percepção dessas funções operando na versão *Capitão de Armada*, a interpretação da estória muda. Saímos um pouco da perspectiva masculina, pois que a interpretação do romance, centrada no tema da fidelidade, está pensando essa fidelidade a partir da perspectiva do personagem marido. Todavia, se mudarmos o enfoque e pensarmos a partir da perspectiva das personagens femininas, esposa e filhas, embora o motivo *fidelidade* permaneça, ganham visibilidade as angústias existenciais, os *danos*, pelas quais passam as personagens femininas.

Para tanto, é necessário relativizarmos o “protagonismo” do personagem marido, isto é, é preciso vê-lo não como o único “principal lutador” - que é o sentido etimológico da palavra “protagonista”, do grego proto + agonistés (BRANDÃO, 1985: p. 43) -, mas como *um protagonista ao lado de outros*: sua esposa e suas filhas. Para a abordagem do romance da Dona Infanta, e da versão de D. Caçula, *Capitão de Armada*, realmente a contribuição de V Propp só vai até aqui.

Sim, porque não podemos dizer que o personagem marido seja o *antagonista*. De fato, ele não é, viajou porque é seu ofício, ele é capitão de armada – da mesma forma Odisseu teve que ir à guerra de Troia. Da mesma forma, o que nasceu em boa hora, o Cid Campeador, precisou deixar sua esposa, D. Ximena, e suas duas filhas, Dona Elvira e Dona Sol, guardadas no mosteiro, e partir em seu desterro, a guerrear e vencer mouros (ANÔNIMO, 1988: p. 1-12).

Porém, a questão é que, se só formos capazes de ver a fidelidade como tema do romance, não perceberemos a perspectiva das personagens femininas. Não perceberemos a condição subalterna delas em toda a sua complexidade. Essa complexidade diz respeito à necessidade de conhecer-se o que é o regime patriarcal no qual elas vivem⁶, para, desconstruindo suas verdades estabelecidas pela tradição, perceber como, nesse universo, o gênero feminino é subalternizado, usando-se para isso a própria família, como um instrumento estratégico – uma “tecnologia do gênero”, nas palavras de Teresa de Lauretis (HOLLANDA, 1994: p. 206-242).

Em vez de reduzir o tema do romance à fidelidade, que, sem dúvida, é o motivo central na diegese, poderíamos problematizar a abordagem, perguntando, por exemplo, pondo-nos no *locus* existencial da personagem feminina esposa: e do lado de lá, ou seja, do lado do marido, houve fidelidade, durante esses anos todos de ausência? Sabemos que Odisseu adulterou, com Calipso (vivendo 7 anos com ela); com Circe (vivendo com ela, segundo umas versões, um ano; segundo outras, um mês (BRANDÃO, 1991, v. 1: p. 221); assim como quase adulterou com a princesa Nausícaa, também (HOMERO, 1997, VI, VII e VIII: p. 88-119).

⁶ Segundo Cristine Delphy, no verbete “Teorias do Patriarcado”, do *Dicionário crítico do feminismo*, o conceito de patriarcado passa por uma mudança no fim do século XIX, com as teorias dos estágios da evolução das sociedades humanas. Depois, muda novamente, no fim do século XX, com a “segunda onda” do feminismo. Na nova acepção que o feminismo dá ao conceito, “o patriarcado designa uma formação social em que os homens detêm o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens” (HIRATA, 2009: p. 173).

Porém, a crítica literária, quando fala da *Odisseia*, costuma passar rapidamente por Penélope, como se sua solidão, seus anos de espera e toda tentação por que passa fossem um caso já resolvido, e *para sempre dado*, sobre o qual não há muito o que falar. Perdemos de vista, assim, os danos sofridos por essa personagem, e pelas personagens femininas do romance da Dona Infanta e de suas versões. Esses danos existem como decorrência da ausência do personagem marido, solto pelo mundo, vencendo guerras e - possivelmente, como Odisseu - conquistando corações. Não obstante, e dentro do palácio? O que está ocorrendo com as personagens femininas? A resposta parece ser: solidão, abandono, carência, privação, tentação.

Veja-se que o jogo de disfarces, para teste da fidelidade da esposa, a que o personagem marido a submete, ao retornar disfarçado e testá-la, estando ela desesperada por reencontrá-lo, supõe que não se perdoaria a ela “um” mínimo deslize, em relação a sua conduta moral. Quanto às filhas? Do mesmo modo, pode-se dizer que seu pai também está investigando, antes de revelar-se, o comportamento moral que elas têm, durante a ausência paterna.

Ou seja, o que se quer aqui não é submeter a versão romancística de D. Caçula aos esquemas de V. Propp a pulso, mas apenas mostrar que a estória é compreendida mais profundamente, ou pelo menos mais inclusivamente, se a percebermos a partir das sete funções proppianas destacadas e refletirmos sobre essas funções, usando a chave *relações de gênero*. Essa mudança de perspectiva na análise literária – ler a história a partir do olhar feminino ou da perspectiva feminista - é, como se vê, necessária, se quisermos perceber a profundidade do poema e não quisermos reduzi-lo a apenas uma apologia da fidelidade – apologia, todavia, que, sem dúvida, ele está fazendo, da mesma forma que a *Odisseia*.

Aliás, essa discussão está posta, como básica para a *paideia* patriarcal, não apenas desde a *Odisseia*, mas já na própria *Ilíada* (JAEGER, 2001: p. 61-85). Afinal, a guerra de Troia aconteceu, segundo a tradição homérica, por “causa” do adultério de Helena e Páris. É óbvio que os motivos reais, para essa guerra igualmente real, ocorrida nos primórdios do surgimento e estabelecimento do patriarcado ocidental, são bem outros. Rose Marie Muraro explica, de forma bastante instigante, esse fato:

A figura de Helena de Troia, a rainha adúltera que provocou a guerra, tal como Cleópatra, chegou até nós deturpada. Ela foi considerada a culpada pela invasão de Troia e pela morte de milhares de homens, mas a guerra aconteceu porque os gregos queriam invadir a Ásia Menor (MURARO, 1995: p. 87).

A feminista prossegue, em sua explicação, dizendo que “Helena nada mais era que uma mulher que transgrediu os padrões de sua época e foi capaz de viver plenamente o seu corpo e a sua sexualidade” (MURARO, 1995: p. 87). Levando-se em consideração o retrato moral que pinta de Helena a *Ilíada*, como um exemplo condenável de comportamento feminino, a *Odisseia* constitui-se, então, num *contraexemplo*, isto é: Penélope jamais cederá aos pretendentes!

Sem levarmos em consideração essas reflexões, seremos incapazes mesmo de perceber que o romance da Dona Infanta e suas versões, entre elas a de D. Caçula, *Capitão de Armada*, estão dialogando com a tradição ocidental, cujos fundamentos literários são exatamente essas duas epopeias, *Ilíada* e *Odisseia*. Da mesma forma como James Joyce, ao escrever seu romance modernista *Ulisses* (1922), está dialogando com essa tradição, os romances tradicionais - o gênero “moderno” da época - estão em diálogo permanente com a tradição clássica, segundo nos mostra Paul Zumthor, em *A letra e a voz*:

Não se poderia negar que o *romance*, na encruzilhada entre a oralidade poética tradicional e a prática escrita latina, tenha surgido como resultado de uma reflexão ativa sobre essa dualidade do dizer – uma reação ao conflito de autoridade que ela gera (ZUMTHOR, 1993: p. 265-286).

Nem nos deve passar despercebido o modo irreverente como Joyce descreve Molly Bloom (JOYCE, 1983, III: p. 491-852). Segundo o professor Salvatore D’Onofrio,

[...], a protagonista Molly, que deveria ser a correspondente atual da mítica Penélope, a esposa fiel por antonomásia, é descrita como uma mulher lasciva, sensível aos chamamentos do sexo, pronta a se entregar ao primeiro amante que aparecer (D'ONOFRIO, 1990: p. 441).

Ou seja, o que está sendo questionado pelo autor irlandês modernista, em seu romance revolucionário, entre outras instituições tradicionais, sustentáculos do mundo burguês-industrial, é a *família e a condição feminina* no mundo moderno. Claro que, além disso, o romance também está pensando na impossibilidade do *heroísmo homérico* nesse mundo. Entretanto, é justamente a crítica feroz que faz às bases do mundo patriarcal, no qual fora criado e educado pelos jesuítas, que faz com o livro de Joyce seja proibido durante onze anos, perseguido na Inglaterra e nos Estados Unidos, “As autoridades americanas queimam quinhentos exemplares, as inglesas inutilizam outro tanto. Só em 1933, o livro será liberado, para consagração mundial (JOYCE, 1983: p. 3).

Esse mundo, que está passando, no contexto da publicação de *Ulisses*, pelas revoluções do início do século, tanto as revoluções artísticas, como as revoluções no plano social e tecnológico, verá as certezas do patriarcado ruírem, diante de acontecimentos coletivos traumáticos - como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), por exemplo -, os quais revelam os horrores a que a lógica guerreira do mundo patriarcal pode levar (D'ONOFRIO, 1990: p. 411-448). É, como se vê, um mundo *temporalmente* diferente do de Homero, por isso o herói, na verdade o *anti-herói*, vive seu *périplo* não em vinte anos, como Odisseu, em sua saída para a guerra até o regresso a Ítaca, mas em apenas um dia: o dia 16 de junho de 1904.

Acompanhamos, então, durante esse dia, o que acontece ao agente publicitário Leopold Bloom, casado com Molly Bloom, atriz de cabaré. Assim, desde as oito da manhã, quando sai de casa para enfrentar a vida agitada de Dublin, até a noite, quando retornar para o lar, lá pelas três da madrugada, Bloom vive suas aventuras – o enterro do amigo Dignam, o almoço, a visita ao bordel etc., até finalmente chegar ao reencontro com a esposa.

Contudo, não é apenas *temporalmente* que esse mundo moderno difere do mundo homérico, mas também *culturalmente*. É um momento em que as *vanguardas*

artísticas estão questionando todas as verdades, inclusive a da própria arte. A própria ciência está sofrendo seus abalos com Einstein e suas *Teoria da Relatividade Especial* e *Teoria da Relatividade Geral* (EINSTEIN, 1994: p.43-62). Enfim, é um contexto de revoluções, no qual o patriarcado está igualmente sendo fortemente questionado. Nesse universo sem certezas do mundo moderno, os homens, longe de serem *heróis invencíveis*, como Odisseu, antes, como diz a personagem A Marafona, em *Ulisses*: “São picões sem pênis” (JOYCE, 1983: II: p. 493). Não é por acaso que Joyce, nessa obra que é um prodígio de planejamento formal e realização literária, deixa para o final do romance *o monólogo de Molly Bloom* (JOYCE, 1983, III: p. 797-852).

Esse monólogo – vale a pena insistirmos ainda um pouco sobre Joyce, pois será bastante esclarecedor -, estruturado todo em um único período, sem nenhuma pontuação, cheio de extravagâncias sintáticas e morfológicas, é uma tentativa do escritor de fazer a personagem expressar seu fluxo ininterrupto de consciência. Ela, por sua vez, mostra-se desorientada, confusa e imersa em indagações. Molly Bloom, diferentemente da personagem esposa de *Capitão de Armada* e de Penélope, embora não vivendo confinada em casa como essas duas - pois ela trabalha como atriz de cabaré -, revela, porém, habitando e perturbando seu espírito, todo um mundo complexo de “ideias, sentimentos e sensações passadas, presentes e futuras” (D’ONOFRIO, 1990: p. 441). Um desses pensamentos vale a pena citar, extraíndo-o do jorro linguístico em que se constitui seu monólogo interior: “[...] a gente nunca está bem quando a gente está com pai ou tia ou casamento esperando sempre esperando [...]” (JOYCE, 1983, III: p. 821).

Não é outro o lamento da personagem esposa, nos versos 9 e 10 da versão *Capitão de Armada*, de D. Caçula, do romance da Dona Infanta, “_Coitada de mim, viúva, /Coitada de mim, coitada, (p. 43).

Não causem estranhamento essas aproximações entre a literatura popular do Romancero Tradicional e a chamada “alta literatura”. Já foi dito várias vezes aqui que a natureza do romance tradicional é justamente essa: transitar entre a literatura erudita e a popular. O que se quer com essa aproximação, todavia, é o que importa. E o que se quer é mostrar que o drama de Molly Bloom, da esposa da versão *Capitão de Armada*, de D. Caçula, e de Penélope é um só, qual seja: a condição feminina no mundo patriarcal. Teremos oportunidade de voltar a essa questão, no momento das considerações finais,

quando pretendemos relacioná-la ao gênero lamento, escolhido na dissertação como um símbolo expressivo dessa condição.

3 – ASPECTO CULTURAL

Voltemos agora à nossa fonte, *Capitão de Armada*, a versão de D. Caçula do romance da Dona Infanta. Com efeito, segundo informa Jackson da Silva Lima, a universalidade da estória desse romance é confirmada por vários pesquisadores europeus - sobretudo os ibéricos - e brasileiros, recolhendo esses autores versões dela por todo o mundo (LIMA, 1977: p. 35). Um desses pesquisadores, Gomez de La Serna, citado por ele, analisando o romance e procurando-lhe a origem do motivo temático, recua não à Idade Média, onde é mais comum situá-la, mas à *Odisseia* de Homero e aos lamentos de Penélope, “la expresión poética del mismo es tan antigua que se puede hablar nada menos que en la Odiseia” (LIMA, 1977: p. 35).

Porém o assunto-tema do romance da Dona Infanta estaria ligado, realmente, às guerras das cruzadas, segundo Almeida Garrett, citado por Jackson da Silva Lima. Como prova disso, Garrett menciona os versos de suas versões “na ponta da sua lança / a cruz de Cristo levava” e “com a viseira calada / Cavaleiro da Cruzada” (LIMA, 1977: p. 38).

Porém, não vamos nos deter muito nessas questões genéticas, pois a origem desse tipo de narrativa oral pode sempre recuar para mais longe no tempo, sendo praticamente impossível precisar com segurança científica sua matriz original. Além disso, é preciso atentar para o fato de que esses poemas devem ser entendidos como vestígios de fenômenos histórico-culturais de longa duração.

Assim, o professor Paulo Bezerra, em sua introdução *Às raízes históricas do conto maravilhoso*, de V. Propp, explicando o método analítico do folclorista russo, mostra que ele:

Demonstra que, uma vez criados, os vários núcleos narrativos incorporam da nova realidade elementos novos, que o desenvolvimento ocorre por

superposição de extratos, por substituição e reassimilação. Trata-se de um enfoque centrado numa poética histórica dos gêneros folclóricos, pois os motivos arrolados radicam numa realidade histórica bem arcaica mas migram para outras realidades mais tardias. (PROPP, 1997: p. XVI).

De modo que a alusão à *Odisseia*, feita por Gomez de La Serna, em se tratando do romance *Dona Infanta*, é perfeitamente pertinente. Porém, para nossa finalidade analítica, essa digressão serve apenas para mostrar que, além da *universalidade, no espaço*, já apontada por Jackson da Silva Lima, devemos considerar também *sua antiguidade temática, no tempo*. Com efeito, segundo estamos tentando mostrar, o motivo central nesse romance, antes de ser apenas a fidelidade da esposa, se prende a uma questão que é tão universal quanto antiga, a saber: a condição feminina, ou se quisermos ser mais precisos, a condição feminina na família conjugal monogâmica, tradicional e nuclear, base do patriarcado.

Assim, para refletirmos sobre a condição da mulher no contexto da família patriarcal, precisamos, pois, nos afastar desse enfoque tradicional de categorização do romance da *Dona Infanta*, como o romance da “fidelidade”, e vê-lo a partir da perspectiva das personagens femininas, ou do feminismo, como a análise em curso vem sugerindo. Pois só desse modo podemos visualizar a real situação social das mulheres, visualização essa que uma abordagem em profundidade do romance nos obriga a fazer, se quisermos perceber sua riqueza poética. Segundo Anne Marie Devreux:

[...] pesquisadoras cada vez mais numerosas e organizadas em redes constataam a impossibilidade de se visualizar a verdadeira situação social das mulheres a partir de modelos tradicionais de análise da família (HIRATA, 2009: p. 97).

O argumento usado por essas pesquisadoras feministas - como: Bernadette Bawin-Legros, Françoise Battaglioga e Annette Langevin - é que as mulheres, nesses modelos de análise da família, são vistas apenas em sua dimensão expressiva de “esposa-mãe”, enquanto o papel instrumental masculino do pai fica sendo o de prover a renda da família e de estabelecer as relações entre essa e a sociedade (HIRATA, 2009:

p. 97). Ou seja, em oposição a esse enfoque, que reduz a contribuição da mulher apenas à “reprodução”, no âmbito doméstico, sem levar em conta sua participação na “produção” econômica, o feminismo propõe uma abordagem da questão que contemple a contribuição social das mulheres.

Na verdade, seria mais correto falarmos, em vez de feminismo, *em movimentos feministas*, na medida em que não há “um” feminismo, mas várias tendências, as quais se articulam, muitas vezes de forma tensa e conflitiva, em torno da crítica ao patriarcado, como forma de dominação à mulher e à heterossexualidade, vista como heteronormatividade opressiva. A partir dessa perspectiva, várias feministas - entre as quais se destaca Cristine Delphy - vêm mostrando que é preciso observar o aspecto da produção econômica, em detrimento do aspecto da produção doméstica, pois só assim é possível perceber que a produção doméstica “[...] é assegurada gratuitamente pela exploração econômica da mulher pelo homem e se apoia na instituição do *casamento*” (HIRATA, 2009: p. 97 – grifo nosso).

Agora podemos, pois, voltar para o romance da Dona Infanta, usando como fonte para isso, como estamos fazendo, a versão de D. Caçula, *Capitão de Armada*, colhida por Jackson da Silva Lima. Dizíamos sobre ela que o motivo central de sua diegese não é tão somente a questão da fidelidade da esposa ao marido ausente. Mas a condição feminina na família tradicional nuclear, célula mãe do patriarcado.

Esse modelo familiar pode ser encontrado tanto na Antiguidade, quanto na Idade Média e na Modernidade. Pois apenas nesse último período, a Modernidade, é que esse modelo familiar e o regime patriarcal que o sustenta começam a ser sistematicamente criticados, sobretudo pelo feminismo, movimento heterogêneo, constituído de diversas tendências, de caráter teórico-crítico, em luta pela emancipação da mulher, que, iniciando-se na Europa e nos Estados Unidos, espelha-se cada vez mais pelo mundo globalizado e se constitui enquanto militância política e crítica da cultura (HOLLANDA, 1994).

Segundo essa perspectiva, podemos nos perguntar, então, o seguinte: já que o motivo desse romance pode ser detectado nas culturas mais antigas e se readapta aos novos contextos históricos para os quais vai migrando, conforme vimos em V. Propp, haveria alguma outra possibilidade de configuração da reação da personagem feminina esposa, frente à viagem do marido? Em se tratando de narrativas do reino da oralidade,

terreno da longa duração, essa pergunta se justifica, sobretudo, quando ficamos sabendo, como informa Junito de Souza Brandão, em seu *Dicionário Mítico-Etimológico*, que existem versões, em tradições locais, que rejeitam a versão homérica da história de Odisseu e Penélope, preferindo, ao relato canônico grego, versões que contam que Penélope se teria entregado a cada um dos pretendentes, tendo como preferido Anfíno.

Tradições locais, todavia, e sem dúvida tardias, julgam que a rainha de Ítaca aparece muito idealizada e retocada no poema homérico.

Conta-se até mesmo que ela se teria entregue a cada um dos pretendentes, tornando-se Anfíno o seu preferido. Dessas uniões teria nascido o deus Pã. (BRANDÃO, 1991: v. 2: p. 258).

Em outro livro, *Mitologia Grega*, v. III, o professor Brandão informa que há ainda outras versões que insistem que Penélope não teria traído Odisseu apenas depois de ele retornar, mas inclusive o teria feito igualmente antes, “[...] existem outras versões, como veremos, que a acusam (a Penélope) formalmente de haver traído o marido tanto antes quanto após o retorno do mesmo” (BRANDÃO, 2002: p. 292). Não seriam essas outras versões, “apócrifas”, registradas em tradições locais, focos de resistência à versão hegemônica e “oficial” da narrativa?

Sim, pois, se na versão homérica, o gênero feminino é aprisionado e fixado em uma região de imobilidade, a zona doméstica, e representado como exclusivamente passivo e dominado, embora ardiloso, é perfeitamente cabível perguntar-se se não estariam essas versões locais tentando desconstruir a imagem do gênero feminino aí fixada, como a imagem da mulher-esposa-mãe exemplar, uma imagem fundamental para a perpetuação da dominação masculina.

Nesse sentido, Odisseu seria o símbolo do patriarcado em seu vigor máximo, ao passo que Leopold Bloom, ao contrário, em seu mundo muito mais parecido com o mundo realista dessas versões apócrifas, seria o símbolo do patriarcado em crise. Ou, dito de outra forma: da crise do patriarcado (MURARO, 1995: p. 180-190).

Outra coisa: é preciso atentarmos também para o fato de que não estamos questionando, na esteira do feminismo, apenas a versão homérica da narrativa de Odisseu e Penélope, cujos vestígios encontramos na versão de D. Caçula, *Capitão de Armada*, versão fragmentária do romance da Dona Infanta. Estamos atentos também, acompanhando Ria Lemaire, para o fato de que essa versão se liga ao *falogocentrismo* - ou viricentrismo, como quer a autora -, ao *etnocentrismo* e ao *scriptocentrismo* da tradição masculina, os quais datariam dos tempos de Homero (HOLLANDA, 1994: p. 58-71).

Por viricentrismo, essa autora entende a fixação do falo e da força viril do macho como os centros convergentes da dominação centrada no gênero masculino - o falogocentrismo, como Derrida prefere -, e modelo para as construções historiográficas ocidentais. A historiografia literária ocidental canônica teria sido, segundo Lemaire, fundamentada nessa perspectiva, bem como na ideia, igualmente ideológica, de que a *tradição escrita* e ocidental é a que deve ser levada em conta, e não as *tradições orais* e não-ocidentais.

Essa postura da historiografia ocidental, que, segundo a autora, vem desde Homero, se acentua com o advento da imprensa e, posteriormente, com os meios de comunicação de massa. Embora, no romantismo, tenha sido registrado um surto de interesses pelas tradições orais, Lemaire mostra que esses interesses, além de durarem pouco tempo, serviram a diversos propósitos, e não apenas à reabilitação das tradições orais de línguas vernáculas.

Depois do romantismo, as tradições orais voltaram a ser marginalizadas, tornando-se, agora, alvo de uma reação ainda mais intolerante, de descaso ou negação, como pode-se observar na redefinição teórica do discurso das humanidades, no final do século XIX (HOLLANDA, 1994: p. 61).

É, portanto, esse *scriptocentrismo*⁷ da tradição historiográfica ocidental que nos impede de perceber a importância do estudo da literatura oral. Por isso, em vez de ter

⁷ Paul Zumthor também desferiu fortes críticas a essa tradição scriptocêntrica, que ele prefere chamar de “grafocêntrica”. Porém, diferentemente de Ria Lemaire, suas reflexões seguem em outra direção. Elas se voltam ao propósito de mostrar que essa valorização do escrito, em detrimento da performance corporal,

acolhida nos centros universitários, ao lado da literatura escrita, nos Departamentos de Letras dessas instituições, a literatura oral tem sido relegada, com a exceção de algumas poucas universidades, ao campo do folclore e este, por sua vez, considerado como uma ciência menor, “[...] a perspectiva scriptocêntrica vai continuar dispensando os pesquisadores da tarefa de estudar o impacto inegável das culturas orais (onde as elites masculinas muito se inspiraram para criar a tradição escrita) no próprio cânone literário” (HOLLANDA, 1994: p. 61).

Não nos esqueçamos de que *Capitão de Armada*, de D. Caçula, enquanto fragmento do romance da Dona Infanta, é uma sobrevivência desse gênero baladístico medieval, o romance, surgido no contexto das tradições orais oriundas das línguas vernaculares. A partir das reflexões de Ria Lemaire expostas acima, fica fácil perceber por que é comum os cursos superiores de Letras estudarem Homero, como matéria obrigatória, e não estudarem versões populares de poemas medievais, como *Capitão de Armada*, ficando essas versões geralmente circunscritas ao interesse de folcloristas, como Jackson da Silva Lima.

Até agora, verificamos, a partir do estudo de Pere Ferré da versão fragmentária de D. Caçula, que ela se filia à versão “Dona Infanta”, colhida por Sílvio Romero e à versão “Bella Infanta”, colhida e retocada por Almeida Garrett. Procuramos mostrar que é perfeitamente possível recuar o motivo temático dessa estória até, pelo menos, à *Odisseia*, de Homero, e aos lamentos de Penélope, embora, como quer Garrett, ele se ligue diretamente às cruzadas.

Vimos também que uma abordagem mais profunda da estória não deve reduzi-la somente ao tema da fidelidade da esposa ao marido ausente, mas, usando o método morfológico de V. Propp e a crítica feminista, deve dar visibilidade ao drama das personagens femininas e abordar a estória a partir de sua perspectiva, e não apenas da perspectiva do marido ausente, pois que o foco dramático da narrativa tanto pode estar no drama do personagem marido – suas aventuras, em seu périplo de ida à guerra e de retorno dela -, como pode estar igualmente na personagem esposa e em suas filhas, a situação de vulnerabilidade e solidão em que elas se encontram, devido à ausência do personagem marido.

ou “vocal”, faz com que se percam de vista as especificidades da “performance”, bem como os fenômenos, igualmente importantes e complexos, da “recepção” e da “leitura”, a partir do corpo (ZUMTHOR, 2014: p. 15).

Veja-se que, embora ausente, esse personagem, o marido, permanece “presente *in absentia*”. Ou seja, ele permaneceu o centro das atenções e preocupações de sua família. Esposa e filhas vivendo à sua espera *ad infinitum*. Quer dizer: é essa centralidade desse personagem a própria razão de ser do patriarcado. Nesse sentido, o poema é, de fato, um “hino” a essa realidade social. Glorificação da condição subalterna do gênero feminino, num mundo pertencente ao gênero masculino, único a poder usufruir do privilégio de governar. Porém, a abordagem que a análise em andamento está propondo, quer mostrar que é preciso problematizar, justamente, essa subalternização do gênero feminino, na família patriarcal.

Lembremos que *governar e direito ao espaço público* sempre se ligaram historicamente ao gênero masculino, da mesma forma que o *ser governado e confinamento ao espaço doméstico* sempre estiveram ligados, no mundo patriarcal, ao gênero feminino. Assim nos faz saber Diane Lamoureux, em seu verbete sobre o público/privado, para o *Dicionário crítico do feminismo*:

A distinção entre o domínio público e o domínio privado é ao mesmo tempo fundamental e muito antiga no pensamento político. Certamente, os contornos do privado e do público variaram de acordo com a época, mas ainda assim podem-se verificar algumas constantes: o governo é sempre da competência do público, enquanto o doméstico faz inevitavelmente parte do privado (HIRATA, 2009: p. 208-209).

A autora prossegue mostrando que a discussão sobre o público/privado remete, na Antiguidade, a Aristóteles e à distinção, por ele estabelecida, entre necessidade e liberdade, por um lado; e relações políticas e naturais, por outro. Ou seja, para o filósofo, ser livre consistia sobretudo em libertar-se das necessidades da existência, encarregando-se outras pessoas disso, e essas “outras pessoas” eram sempre *as mulheres e os escravos*, vistos por Aristóteles como estando na mesma condição, “Ser livre era, em primeiro lugar e sobretudo, libertar-se das necessidades da existência, tendo a possibilidade de encarregar disso outras pessoas que não a si próprio, ou seja, mulheres e escravos” (HIRATA, 2009: p. 209).

Outro filósofo, agora já na modernidade, que pensou sobre a questão do público/privado, foi Rousseau. Segundo a autora do verbete, ele:

[...] procede a uma completa naturalização das mulheres, a uma construção de sua dependência e invisibilidade social por meio da associação entre “mulher” e “mãe”. Para ele, a mãe não pode participar do contrato social uma vez que não pode atingir a imparcialidade necessária à constituição de uma vontade geral (HIRATA, 2009: p. 210).

Depois de Rousseau, de acordo com a autora, filósofos como Hegel, Hume, Kant, Nietzsche, Proudhon e Schopenhauer seguiram nessa direção. Somente as pensadoras feministas, ela frisa, foram capazes de romper com esse *paradigma filosófico*:

Grande parte do trabalho feminista, a partir do século XIX, consistiu justamente em romper com o confinamento das mulheres na esfera privada e em lhes permitir o acesso seguro à esfera pública por meio da formulação de reivindicações em áreas tão diversas como a da igualdade jurídica, do acesso à educação e ao emprego remunerado, do direito ao voto ou ainda do direito ao aborto (HIRATA, 2009: p. 211).

A partir dessas considerações, podemos entender melhor o que a análise em pauta quer dizer, quando afirma que não é, segundo sua constatação, o tema da fidelidade o tema único, presente na diegese do romance. Ele é, sem dúvida, o tema *sobressalente*, mas é apenas “um”, entre outros. Podemos até dizer assim: ele é o tema central, de fato, mas tão só a partir da perspectiva de uma abordagem centrada na personagem masculina. A partir da perspectiva de uma abordagem centrada nas personagens femininas, não há apenas “um” tema, mas vários: ausência, solidão, abandono, carência, privação, por exemplo, e também fidelidade.

Podemos perceber, desse modo, que a diegese está representando tanto o drama do capitão, que vai à guerra e, retornando muito tempo depois, investiga como se

comportaram, em sua ausência, sua esposa e filhas; como está igualmente representando um drama feminino: a condição de *imobilidade* das mulheres, no pequeno horizonte da família patriarcal. Lendo a estória dessa maneira, o “antagonista”, tanto em relação ao protagonista marido, como em relação às protagonistas femininas, seria o próprio sistema patriarcal, o qual condena o gênero masculino a uma vida norteadada pela *lógica da guerra*, a qual, muitas vezes, o próprio homem deseja rejeitar⁸, bem como demarca os espaços de atuação de cada gênero rigidamente, reservando ao gênero feminino o espaço doméstico, como um cativo no próprio lar.

Note-se, nos versos 3, 4 e 15, que a personagem esposa/mãe não titubeia em oferecer, como ofertas pela recuperação de seu marido ausente, não somente as telhas de seu sobrado, que são de ouro e marfim, mas uma de suas próprias filhas, “_Eu dou as telhas de meu sobrado, ô tão linda, / Que é de ouro e marfim.” (v. 3 e 4: p. 42) e “_Eu dou uma das minhas filhas, ô tão linda,” (v. 15: p. 43). Claro, na lógica do mundo patriarcal em que se movem essas personagens, a esposa/mãe faria realmente um excelente negócio: casar uma filha e recuperar o homem governador da casa!

Esperamos que esteja ficando claro que a análise literária em curso, ao recusar tomar o romance da Dona Infanta e sua versão sergipana, *Capitão de Armada*, ou mesmo a própria *Odisseia* de Homero, como narrativas centradas exclusivamente no tema da fidelidade, o que tem em mira é operar um *deslocamento* desse tipo de abordagem, que consideramos na mesma direção ideológica do próprio patriarcalismo, para uma abordagem que contemple os dramas das personagens femininas, a fim de, desse modo, perceber-se que esses textos representam não apenas a espera passiva e imobilizada de mulheres que vivem unicamente em função de seus homens, mas as *tensões*, na demarcação dos espaços a que cada um dos gêneros está destinado, dentro do universo social do patriarcado.

Cabe agora, partindo do texto fragmentário de D. Caçula, *Capitão de Armada*, fazer uma breve explanação sobre a condição feminina nos diversos contextos históricos, na Antiguidade, na Idade Média e na Modernidade. Esse passeio pelo discurso historiográfico, sobre a condição sociocultural da mulher na história, mostrará

⁸ O próprio Odisseu se teria fingido de louco, para não ir à guerra de Troia, segundo informa o professor Brandão, “[...] o rei de Ítaca, não por falta de coragem, mas por amor à esposa e ao filho, procurou de todas as maneiras fugir ao compromisso assumido. Quando lhe faltaram argumentos, fingiu-se louco (BRANDÃO, 2002: p. 293).

a forte vinculação que há entre o romance da Dona Infanta, e suas versões, e a *realidade social das mulheres*. Com efeito, da mesma forma que as personagens femininas, nessas narrativas, vivem diegeticamente em função do casamento e tenham como destino o confinamento ao espaço doméstico, os historiadores mostram um quadro bastante semelhante a esse, quando dissertam sobre a condição feminina na história do patriarcado.

Comecemos, então, pela Antiguidade. Valer-nos-emos, para tanto, do livro do professor José Raimundo Galvão, *Linhas Cruzadas*, ensaio filológico e comparativo entre as culturas greco-latina e bíblica, para conhecermos um pouco a condição feminina nesse contexto. Nesse instigante ensaio, o professor Galvão estabelece comparações entre as tragédias gregas e os textos bíblicos, descobrindo intertextualidades entre eles e detectando analogias, numa perspectiva que vai na direção contrária à da postura crítica comum, que enfatiza as diferenças entre esses textos e as culturas nas quais surgem.

A descrição que o professor Galvão nos apresenta da condição feminina, no contexto da Antiguidade Clássica, confirma a posição subalterna e de reclusão doméstica que detectamos no romance da D. Infanta, a partir da versão de D. Caçula, *Capitão de Armada*. Assim, diz o professor Galvão, citando Giuliana Ragusa:

[...] o ambiente doméstico, durante muito tempo, serviu de espaço feminino por excelência. No lar, a esposa deveria cumprir regras de comportamento ditadas pelos homens, que as mantinham sob controle (GALVÃO, 2010: p. 109).

Embora o autor observe que em alguns lugares da Grécia - como Esparta, Lesbos e Creta - a liberdade feminina se ampliasse, de um modo geral, a submissão da mulher nesse contexto é geral. A sociedade grega, sob o critério de gêneros, atribuía funções diferenciadas para o homem e para a mulher, “desde o casamento, o homem possui lugar fixo na casa (oïkos) quanto na cidade-Estado (pólis) enquanto a mulher é uma unidade móvel” (GALVÃO, 2010: p. 110). Comparando essa situação jurídica e social da mulher na Grécia antiga com a situação jurídica e social da mulher no Israel

bíblico, Galvão encontra mais semelhanças que diferenças, “A submissão nunca deixou de existir. A mulher bíblica chamava o marido de mestre (ba'al) ou senhor ('adôn) dando-lhe títulos com que um escravo tratava seu dono; ou um súdito, o seu rei” (GALVÃO, 2010: p. 109).

Já em Roma, desde o final da República, é detectável uma certa emancipação feminina, tanto sexual como sociopolítica, segundo nos faz saber o professor Galvão, apoiado em Marilda Corrêa Ciribelli. Mas esse movimento é bastante restrito e não consegue ir além de possibilitar às mulheres, como mostra Simone de Beauvoir, no primeiro volume de *O Segundo Sexo*, um ócio luxuoso e alienado (1970: p. 169). Assim conclui Galvão que, embora gozassem de uma certa liberdade, uma vida luxuosa e ociosa, as mulheres romanas aparecem nas narrativas como carentes, desprezadas e mal-amadas, “Faltam-lhes carícias íntimas, calor de aconchego, pequenos favores eróticos, pelos quais dariam em troca o nome, a honra, o prestígio, as riquezas e a própria vida” (GALVÃO, 2010: p. 111).

Voltando à diegese da versão de D. Caçula do romance da Dona Infanta, vejamos às correspondências entre a realidade diegética, no plano da representação das relações entre os gêneros feminino e masculino no romance, e as realidades históricas, no plano do discurso historiográfico, na descrição da situação sociocultural da mulher na história. Acabamos de ver isso na Antiguidade, vejamos agora na Idade Média. Qual é, nesse período, a situação política e sociocultural das mulheres?

Recorreremos, para responder a essa pergunta, aos professores franceses da história das mentalidades, George Duby e Emmanuel Le Roy Ladurie, e ao historiador holandês Johan Huizinga. Os autores franceses, e antes deles Johan Huizinga em *O Declínio da Idade Média* (1978: p. 111-118), descrevem um quadro nada animador sobre o assunto.

Georges Duby, em sua trilogia *Idade Média, Idade dos homens* (1989), *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII* (1995) e *Damas do século XII – a lembrança das ancestrais* (1997), retrata a mulher como presa a uma teia de relações que a subjagam e sufocam. Essa teia de relações faz da mulher um ser acuado, sob constante controle e olhar dos homens, que as dominam absolutos, embora sejam também por elas subjugados pela beleza, desejo e fascínio uterino, que despertam neles esses seres frágeis e poderosos, as fêmeas.

Ladurie, em *Montaillou – povoado occitânico* (1997: p. 240-255), centrando seu olhar mais sobre as classes populares, do que sobre a nobreza, como faz Duby, mostra que “A condição da jovem casada, em Montaillou, e nas outras aldeias da região, não é das mais róseas” (1997: p. 240). A suposta promoção da mulher, na família da sociedade medieval, que parece existir devido à poesia trovadoresca, é um grande engodo, segundo essa constatação de Ladurie de que a “condição da jovem casada não é das mais róseas”.

Apesar de idealizada na poesia provençal trovadoresca da época, que gerou, como demonstra Huizinga (1978: p. 63-80), todo um código de honra, o código cortês no contexto das ordens de cavalaria, não há contudo realmente, nesse período, uma promoção da mulher na realidade sociopolítica. É o que igualmente pensa Duby, quando diz:

Eu não penso (o que talvez venha a surpreender) numa particular promoção da mulher. Com efeito, eu não creio nisso. Houve, de fato, promoção da condição feminina mas, ao mesmo tempo, igualmente viva, uma promoção da condição masculina, de maneira que a distância permaneceu a mesma, e as mulheres continuaram sendo ao mesmo tempo temidas, desprezadas e estritamente submissas, do que aliás a literatura de cortesia dá testemunho em alto grau (DUBY, 1989: p. 61).

Ele então continua, nessa direção, mostrando como o jogo do amor cortês não passava de jogo de homens, cujos objetivos se voltavam mais à educação da virilidade dos jovens do que a uma promoção real da mulher, “Era um jogo de homens, e entre todos os textos que convidam a ele, há poucos que não sejam, no fundo, marcados por traços perfeitamente misóginos” (1989: p. 61). Segundo o autor, a mulher segue sendo vista como um não-ser, um outro, “[...] um engodo, análogo a esses manequins contra os quais o novo cavaleiro se lançava, nas demonstrações esportivas que se seguiam às cerimônias de sua sagração” (1989: p. 61).

Huizinga não parece pensar de forma diferente sobre o distanciamento entre a realidade social e a literatura medievais, quando diz “[...] a literatura medieval mostra pouca piedade verdadeira pela mulher” (1978: p. 117). O que esses autores, Duby e

Huizinga, estão revelando é fundamental para a abordagem que estamos fazendo dos romances tradicionais, com o intuito de demonstrar, através da análise literária deles, sua natureza pedagógica e morigeradora. Com efeito, os romances, assim como os poemas trovadorescos, os cantares d'amigo e d'amor, sobretudo, apesar de suas especificidades formais e temáticas, servem todos a uma pedagogia que visa educar as mulheres para o casamento, fundamentada essa pedagogia nos ensinamentos e controle da Igreja Católica medieval (DUBY, 1995: p. 84-85).

Assim, Huizinga mostra, num livro de reminiscência de um pai zeloso que pretende, ao relatar suas memórias, anedotas e contos, instruir suas filhas para o casamento, que:

A instrução, todavia, nada romântica se revela. A moral dos exemplos e dos conselhos que o cauteloso pai dá às suas filhas tende especialmente a pô-las em guarda contra os perigos do namoro romântico. [...] A despeito da sua confessada intenção de ensinar as filhas *à roumancier* o cavaleiro de La Tour Landry pensa, antes de tudo, num bom casamento; e o casamento tem pouco que ver com o amor (HUIZINGA, 1978: p. 115-116).

Uma vez casada, no contexto medieval em que foram escritos os romances tradicionais, a mulher não deve esperar que sua vida se torne um mar de rosas. Muito ao contrário, segundo Ladurie, ela deveria, antes, esperar uma vida na qual se encontrará constantemente espremida sob os olhares controladores masculinos, que lhe atingirão por todos os lados (1997: p. 225). E inclusive falarão *por ela*, como ocorre nos cantares d'amigo, em que um eu lírico feminino é criação masculina, como ensina Segismundo Spina: “Tais poesias (os cantares d'amigo e d'amor) são compostas na quase totalidade por trovadores masculinos, ainda que nas cantigas d'amigo se suponha que fala uma mulher; [...]” (1991: p. 15).

Ou seja, a situação sociocultural da mulher no período medieval é, portanto, como se está mostrando, uma situação bem difícil. Não esqueçamos o que disse Ladurie: “Toda a mulher que se casa deve esperar, um dia ou outro, uma dose razoável de pancadas” (1997: p. 225). Quer dizer: a mulher deve ter consciência clara de seu *lugar subalterno*, dentro dessa sociedade misógina.

Apesar de as mulheres serem extremamente importantes para o estabelecimento e para a manutenção do patrimônio masculino nesse período histórico, a associação entre *mulher* e *pecado* – a qual, nesse contexto, era recorrente –, para o gênero feminino era algo socialmente fatal. Assim nos faz saber Rose Marie Muraro. Falando desse período, ela informa que, mesmo as mulheres sendo desprezadas, até os padres tinham de reconhecer o valor da atividade feminina, para sua sobrevivência:

A atividade das mulheres era tão importante que no século X, quando foi instaurado o celibato dos padres, este não foi obedecido, porque sem suas mulheres os sacerdotes não podiam sobreviver. No entanto, o infanticídio de meninas era cada vez mais intenso naqueles tempos (MURARO, 1995: p. 104).

Passemos, agora, para o período moderno. Consideremos, sem entrar muito nas discussões sobre a terminologia da periodização, moderno o período que se inicia com as grandes navegações, a partir do século XV, e vai até inícios do século XX. Para verificar como o discurso historiográfico registra a condição feminina no período colonial brasileiro, nos apoiaremos em Gilberto Freyre (1992: p. 282-371), Luiz Mott (2008: p. 59-94) e Orlando Vieira Dantas (1980: p. 29-58).

Gilberto Freyre mostra como a mulher indígena foi fundamental na constituição das primeiras famílias na colonização brasileira, uma vez que rareavam as mulheres brancas vindas de Portugal, “Organizou-se uma sociedade cristã na superestrutura, com a mulher indígena, recém-batizada, por esposa e mãe de família”⁹ (1992: p. 91).

Posteriormente, ele mostra também o papel fundamental que teve a mulher negra africana na vida íntima, sexual, afetiva e familiar, do branco português. Transitando da senzala para casa-grande, e muitas vezes aí ficando e chegando até a ter uma certa importância afetiva, moral, ela deixa uma marca indelével na educação das crianças, cantando-lhes, entre cantigas de ninar, muitas vezes romances tradicionais, como o

⁹ Quanto aos índios, Freyre esclarece como foram usados: “Índios e mamelucos formaram a muralha movediça, viva, que foi alargando em sentido ocidental as fronteiras coloniais do Brasil ao mesmo tempo que defenderam, na região açucareira, os estabelecimentos agrários dos ataques de piratas estrangeiros” (FREYRE, 1992: p. 95).

Capitão de Armada, aprendidos no contato com os portugueses, os seus senhores na casa-grande.

Porém, para a análise literária que estamos fazendo da versão de D. Caçula do romance da Dona Infanta, interessa-nos ver aqui, sobretudo, como Freyre descreve a vida da mulher branca portuguesa, esposa do patriarca todo-poderoso. Dela, ele nos retrata uma vida privada de autonomia, à sombra do pai, irmão, marido ou frade, punida no menor deslize, de forma autoritária e violenta, característica do ambiente opressivo patriarcal:

Resultado da ação persistente desse sadismo, de conquistador sobre conquistado, de senhor sobre escravo, parece-nos o fato, ligado naturalmente à circunstância econômica da nossa formação patriarcal, da mulher ser tantas vezes no Brasil vítima inerme do domínio ou abuso do homem; criatura reprimida sexual e socialmente dentro da sombra do pai ou do marido (FREYRE, 1992: p. 51).

Na verdade, não é de todo correto dizer que a mulher colonial foi uma vítima *inerme*, pois ela tinha também suas formas sutis de reação à dominação masculina. Nessa passagem, portanto, encontramos um passo da abordagem de Freyre passível de crítica, como igualmente foi criticada sua descrição das relações entre os negros e os brancos na casa-grande, visão que deu margem para o surgimento do mito da “democracia racial.” Para nós aqui, no entanto, voltando às relações entre os gêneros no contexto colonial, importa constatar que o autor mostra que esse controle das mulheres pelos homens, começa bem cedo, quando as meninas ainda estão saindo da infância. “As meninas criadas em ambiente rigorosamente patriarcal, estas viveram sob a mais dura tirania dos pais – depois substituída pela tirania dos maridos” (1992: p. 421).

Como se vê, devia ser mesmo muito difícil, para essas mulheres, viver em ambiente tão opressivo, em que a própria vida pertence mais aos outros que a si mesma. Continuemos ouvindo o que nos diz Freyre:

A toda hora cercadas de olhos indiscretos. Olhos de frades. Olhos de negros. Olhos de sogras. Os olhos dos negros mais vigilantes, elas podiam mandar

arrancar sob um pretexto qualquer. Mas os dos frades e os das *sogras* eram de mais difícil eliminação (FREYRE, 1992: p. 425 – grifo nosso).

Note-se que a palavra “sogras” foi grifada, a fim de destacar-se que a dominação masculina se exerce, inclusive, com o auxílio e cumplicidade das próprias mulheres. Até escravos são usados para o exercício desse controle rígido, cuja desobediência é letal:

O Coronel Fernão Bezerra Barbalho, por exemplo, senhor de engenho na Várzea, [...] deixando-se levar por enredos de um escravo [...], não teve dúvidas em assassinar a mulher e as filhas (FREYRE, 1992: p. 422).

As passagens acima ilustram bem a condição submissa em que se encontrava a mulher portuguesa na casa-grande, sufocada entre o pai autoritário, a mãe controladora e o olhar vigilante de todos sobre ela. A situação da mulher negra africana e da mulher nativa, afora a especificidade de serem tratadas como raças inferiores, como mais sedutoras pela sensualidade transbordante e como de mais utilidade nos serviços domésticos, no cuidado da prole etc., a situação para elas, contudo, era praticamente a mesma que a da sinhá, quanto à submissão absoluta e temente ao patriarca:

Até então, esposas e filhos se achavam quase no mesmo nível dos escravos. (FREYRE, 1992: p. 421).

Essa descrição de Freyre já nos bastaria, para verificarmos a situação sociocultural das mulheres no Nordeste, no período da colonização. Ela é, de fato, bastante reveladora. Peca, porém, somente ao considerar as mulheres como vítimas “inermes”, pois acreditamos que o que Ladurie disse, referindo-se às camponesas medievais, aplica-se igualmente às mulheres do contexto colonial brasileiro:

Diante das violências possíveis ou reais de seus esposos, as jovens camponesas também têm trunfos. Em primeiro lugar, mais de uma delas é

briguenta, *rixosa* e dispõe, assim, de uma boa defesa ou dissuasão contra o agressor (LADURIE, 1997: p. 249 – grifo do autor).

Ou seja, os subalternos sempre encontram formas de resistência. E as mulheres têm suas maneiras próprias de reagir à dominação masculina. O próprio Freyre, referindo-se a Coreal, um viajante ainda mal identificado com o Brasil colonial, mostra como ele se equivocava, quando fazia generalizações sobre as mulheres brasileiras:

Ninguém, porém, mais afoito em suas generalizações contra as senhoras coloniais do que Coreal – [...]. Achou-as mais enclausuradas que no México; mas nem por isso menos libertinas. Tamanho seu fogo sexual, que arriscavam honra e vida por uma aventura de amor. Daí resultava serem, umas apunhaladas pelos maridos, outras, tornarem-se públicas cortesãs à disposição de brancos e negros (FREYRE, 1992: p. 424).

Convoquemos agora os testemunhos de Luiz Mott e de Orlando Dantas sobre a vida patriarcal no Estado de Sergipe, durante esse período até início do século XX, a fim de continuar a estabelecer comparações entre a situação sociocultural da mulher aí retratada e a situação diegética das personagens femininas, presentes na versão do romance da Dona Infanta, colhida por Jackson da Silva Lima de D. Caçula. Como se viu, essas personagens vivem aprisionadas ao espaço privado da vida doméstica, em relação ao personagem masculino, único a usufruir da liberdade de transitar pelo espaço público.

Para começar, Mott mostra como a Igreja Católica controla o matrimônio rigorosamente em todo o território brasileiro, do período que vai do Brasil colonial ao início do século XX. Segundo a Igreja,

Foi o matrimônio ordenado principalmente para três fins, [...]. O primeiro é a propagação humana, ordenado para culto e honra de Deus. O segundo é a fé e a *lealdade* que os casados devem guardar mutualmente. O terceiro é o da inseparabilidade dos mesmos casados, [...] (MOTT, 2008: p. 62 – grifo nosso).

Observe-se como “lealdade” - ou seja: a fidelidade de que, segundo a tradição crítica romancística, exclusivamente estaria tratando o romance da Dona Infanta, atualizado na versão de D. Caçula, *Capitão de Armada* - comparece, nas regulamentações da Igreja, como a base da célula mãe da sociedade patriarcal, a família. Nesse âmbito, o *pater-familias* decide sobre os destinos. Firme, todo-poderoso:

Conforme aprendemos através das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, a Igreja autorizava o casamento dos “varões” a partir dos 14 anos, e as fêmeas depois dos 12 anos. Na maioria das vezes, antigamente, cabia aos pais, sobretudo ao *pater-familias*, decidir sobre o “estado” de seus filhos e filhas: se deviam casar-se ou entrar para convento ou vida religiosa, qual a idade do matrimônio, com quem casar (MOTT, 2008: p. 69).

Mott está “escavando” documentos eclesiásticos, a fim de mostrar os princípios que regulam a vida patriarcal de Sergipe. Lugar onde nasceu Jackson da Silva Lima, o coletor da versão do romance em análise, e onde vivia D. Caçula, a romancista que lhe forneceu a versão. Nesse Estado, o patriarcado deixou marcas culturais muito fortes e permanecem aqui, ainda muito vivos, vestígios dessa vida patriarcal. A própria versão do romance da Dona Infanta, *Capitão de Armada*, colhida de D. Caçula pelo folclorista sergipano, em Maruim em 1971, é um exemplo desses vestígios.

Um outro retrato revelador da vida patriarcal de Sergipe foi feito pelo jornalista, industrial, político e escritor Orlando Vieira Dantas. Descendente de família tradicional sergipana, Dantas está ligado, desde a infância, à lavoura da cana-de-açúcar e à riqueza daí decorrente, principalmente para os senhores de engenho dos quais descende. Seu livro autobiográfico, *A Vida patriarcal de Sergipe*, escrito na esteira de Gilberto Freyre, embora não seja livro de historiador acadêmico, procura revelar, valendo-se de memórias pessoais, o cotidiano de sua infância, permeado pelos valores patriarcais vigentes, que regiam a vida de todos, e os acontecimentos que lhe marcaram, no ambiente rural em que cresceu e gozou da vida de menino de engenho.

Dantas sugere que a vida patriarcal de Sergipe é uma fonte rica de acontecimentos e realidades dramáticas. Sugere ainda que o conhecimento dessas realidades é de muito valor, sobretudo para quem pesquisa sobre como deveria ter sido a vida amorosa e conjugal nessa época.

O patriarcalismo predominou na época da Colônia, do Império e até o meado do século XX, sobretudo entre os senhores-de-engenho do Nordeste brasileiro. Os chefes das famílias exerciam um poder absoluto sobre os filhos, procurando através dos casamentos aumentar o patrimônio das mesmas. Eram enlacs matrimoniais de interesse. Muitas vezes as noivas desconheciam pessoalmente os seus futuros esposos (DANTAS, 1980: p. 32-33).

Esperamos ter mostrado, portanto, depois desse passeio pelo registro historiográfico da condição feminina no patriarcado antigo, medieval e moderno, três constatações. *A primeira*, como a utilização de um texto como *Capitão de Armada*, de D. Caçula, proveniente da recolha da literatura oral no nosso Estado, feita pelo folclorista Jackson da Silva Lima, constitui-se como uma fonte tão rica de informações e de revelações sobre nossa cultura. O que o faz tão digno de tornar-se objeto de estudo em nossas instituições acadêmicas, nos Departamentos de Letras, como qualquer outro texto canônico da literatura escrita, dita culta ou erudita.

A segunda constatação: como esse tipo de texto oral, cujo motivo temático central ancora na Idade Média, mas pode ser detectado também como existindo em contextos históricos muito mais antigos, desde pelo menos a Grécia antiga, migram dentro daquilo que Ariano Suassuna chamou de “tradição viva” (2010: p. 251). Isso acontece porque, como vimos, segundo explica V. Propp, esses motivos vão se readaptando aos novos contextos históricos, devido às condições de permanência que a vida cultural desses contextos vai permitindo.

Terceira constatação: como o tema do romance da Dona Infanta, bem como o de sua versão fragmentária *Capitão de Armada*, não deve ser reduzido, em uma análise literária mais penetrante, apenas à questão da fidelidade da esposa ao marido ausente. É preciso - e isso se consegue, como se procurou mostrar, recorrendo-se à metodologia

morfológica de V. Propp e à crítica feminista – que se dê visibilidade aos danos sofridos pelas personagens femininas, esposa e filhas.

Se levarmos em conta “o afastamento” e outras funções arroladas por V. Propp, veremos claramente que é das personagens femininas que emana a força dramática centrípeta da narrativa. Assim, reduzir a análise de sua diegese ao tema da fidelidade é empobrecer imensamente o seu “significado”, restringindo a abordagem da estória à perspectiva do personagem masculino.

Capitão de Armada, de D. Caçula, enquanto versão do romance da Dona Infanta, então, sobrevive na memória dessa romaneira porque encontra, no contexto de sua vida, uma razão de ser, uma “funcionalidade”. Ele parece estar advertindo a ela, e às outras mulheres da região, de sua condição e lugar, circunscritos ao âmbito doméstico, dentro do mundo patriarcal, onde vivem.

4º. Romance da tirania do pai totêmico

Resumo da diegese

Depois de ser seduzida pelo pai, Dagaldinha é punida, sendo afastada de toda a família e aprisionada numa torre. Ao morrer de sede e de fome, é levada para o céu pelos anjos, enquanto seu pai, que também morre, é levado para o inferno.

1 – ASPECTO FORMAL

Dos romances constitutivos do nosso *corpus* de estudo, o próximo a ser analisado, *A Silvana* (*A Silvaninha*), é um dos mais populares. Segundo Jackson da Silva Lima:

É surpreendente, para não dizer escandalosa, a popularidade de “A Silvana” através dos séculos, sobretudo quando o seu tema central – o incesto – é de certo modo repugnante e brutal, constituindo verdadeiro tabu entre os contingentes mais humildes, mesmo entre aqueles que o narram ou escutam (LIMA, 1977: p. 61).

O folclorista fala, então, do caráter “escabroso” do assunto tratado pelo romance, o *incesto*, e informa que casos reais de estupros paternos, ocorridos em Aracaju, ainda costumam acontecer atualmente. Câmara Cascudo, que também considera o enredo do romance “repugnante”, explica que o tema do amor incestuoso, “constituiu motivo folclórico universal. O romance da ‘Delgadinha’ será apenas um dos ramos mais vistosos dessa literatura, [...]” (CASCUDO, 1984b: p. 217). E Almeida Garrett, que considera o assunto do romance “feio e desnatural”, mas se inspira nele para compor

seu, como ele chamava “romancinho” de 1828, *Adozinda*, oferece a seguinte explicação para a sua popularidade, a de *A Silvana*, entre a gente do povo:

O coração áspero e cru, os sentimentos duros dos povos semibárbaros precisam d’esses violentos estímulos para vibrar – diz Sir Walter Scott – o espírito ainda não está purificado bastante para tugar, como em tempos mais civilizados, de tam asquerosos meios de excitar interesse (GARRETT, 1904: p. 97).

Ao analisar a relação entre os gêneros masculino e feminino, na versão escolhida do romance, teremos oportunidade de mostrar, mais adiante, que a universalidade desse poema, *no espaço*, e a persistência dele *no tempo*, persistência essa comprovada pela facilidade com que se podem encontrar versões dele na memória popular, radica em questões muito mais complexas do que simplesmente a inclinação dos “povos semibárbaros” para “violentos estímulos”. A análise do romance, a partir da crítica feminista, em seu conflitivo diálogo com os estudos psicanalíticos - estudos os quais se fazem incontornáveis, em se tratando especificamente da análise desse romance, como bem notam Jackson da Silva Lima (1977: p. 61) e Câmara Cascudo (1984a: p. 240) -, nos permitirá perceber que a complexidade, apresentada pelo enredo da narrativa, nas relações entre os personagens, é muito mais profunda e aponta para além do próprio assunto incesto.

Comecemos, portanto, como vimos fazendo, por uma breve análise formal, quanto à rima, ao metro e à estrofação. Esse primeiro momento, como já foi explicado atrás, corresponde ao estudo do aspecto musical do poema (2002: p. 23-50). Após ele, seguiremos para o estudo das imagens em movimento no texto. Terminadas essas duas etapas da análise, poderemos, então, seguir para o estudo do aspecto intelectual do romance. Ou seja, podemos partir para as “associações”, (2002: p. 63). Esse termo, “associações”, como já se disse, é usado por Pound para, explicando a logopeia, referir-se ao relacionamento entre as palavras do poema, as imagens projetadas por ele e o motivo intelectual, subjacente às imagens. No caso da versão *Dagaldinha*, de D. Josefa Cruz, tal motivo, claro está, é o incesto.

Das onze versões colhidas por Jackson da Silva Lima, escolhemos a de D. Josefa Cruz, *Dagaldinha*, colhida na Barra dos Coqueiros em 1971. Essa versão, toda em versos heptassílabos, as redondilhas maiores, apresenta treze estrofes. Dessas, apenas uma, a quarta, é sextilha, (estância de seis versos), as doze restantes são todas quadras, ou quartetos, (estâncias de quatro versos).

O poema se estrutura sobretudo na rima –ada, que comparece predominantemente nos versos pares, segundo o esquema A-B-C-B-D-B-E-B. Esse esquema, entretanto, não é rígido, aparecendo a rima, por vezes, entre versos deslocados. Predominam rimas toantes, aparecendo apenas uma consoante, entre os versos 2 e 4, respeitada-namorada (p. 68). Quanto à qualidade, são rimas pobres, ou seja, feitas entre palavras de mesma classe gramatical, havendo apenas uma rica, isto é, feita entre palavras de classe gramatical diferente, entre as palavras respeitada-namorada, nos mesmos versos 2 e 4, “Das moças mais *respeitada*” e “Pra ser sua *namorada*” (p. 68).

Quanto aos metaplasmos, isto é: às alterações fonéticas características do registro coloquial, temos apenas duas síncope, supressões de fonema no interior da palavra, em “pra”, verso 4, síncope de “para” (p. 68) e na expressão “dágua”, síncope do fonema /i/, “de água”. Essa expressão aparece 5 vezes, nos versos 18, 22, 30, 38 e 46, “Cada mês um dedal dágua” (v. 18, p. 68) e “Mande dá-me um jarro dágua.” (v. 22, *ibid.*). Esse verso 22, “Mande dá-me um jarro dágua”, repete-se, à maneira de estribilho, nas posições 30, 38 e 46 (p. 69).

Quanto aos vícios de linguagem, típicos da oralidade coloquial, temos os versos 21 e 22, “Deus te salve, meus irmãozinhos, / Mande dá-me um jarro dágua” (p. 69), em que o solecismo de concordância ocorre entre o vocativo plural, “meus irmãozinhos”, e o tratamento na segunda pessoa, “te”, bem como entre o mesmo vocativo e o verbo “mande”, que no registro culto ficaria “mandem.”

Também ocorre solecismo de concordância entre os verbos mandar e dar, no verso “Mande dá-me um jarro dágua”, cujo registro normativo seria “mandem dar-me”. Tal tipo de solecismo ocorre novamente no verso 47, “Corre, corre, meus criados / Vai dar água a Dagaldinha” (p.69), em que os verbos “corre” e “vai” deveriam concordar com o vocativo “meus criados”. Finalmente, ocorre solecismo de concordância também no verso 52, “Sete anjos carregou”, em que o verbo “carregou”, deveria, no registro

normativo, concordar com o sujeito “Sete anjos”, flexionando-se na forma plural “carregaram”.

Chama atenção a insistente repetição do diminutivo expressivo, nas palavras “irmãozinhos”, “irmãzinha”, “mãezinha” e “namoradinha”, nos versos 19, 21, 27, 29, 35, 37 e 50, “_Avistei meus irmãozinhos,” (v.19, p. 68); “Deus te salva, meus irmãozinhos” (v. 21, *ibid.*); “_Avistei minha irmãzinha,” (v. 27, p. 69); “Deus te salve, minha irmãzinha,” (v. 29, *ibid.*); “_Avistei minha mãezinha,” (v. 35, *ibid.*); “Deus te salve, minha mãezinha,” (v. 37, *ibid.*) e “Ela é minha namoradinha” (v. 50, *ibid.*).

Tal uso do diminutivo se reveste de valor semântico, quando percebemos que ele está operando uma separação importante para a análise, qual seja: a colocação dos integrantes da família, mãe, irmãos e irmã, de um lado; e o “pai rei”, não tratado com o diminutivo, de outro. O uso pelo pai rei do diminutivo “namoradinha” (p. 69), também se reveste de valor semântico, na interpretação que se anuncia.

2 – RELAÇÃO ENTRE OS GÊNEROS

Feita essa descrição formal - nunca gratuita em se tratando de um texto poético, pois que esses dados serão retomados para a síntese final da análise, que corresponde à interpretação de seu “significado”, segundo nos ensina Antonio Cândido (1993: p. 78) -, passemos agora a verificar como se dão as relações entre os gêneros masculino e feminino, na diegese da versão em pauta. Essa etapa da análise constitui, como se vê, o ingresso no estudo da projeção das imagens em movimento no poema.

Na primeira estrofe, ouvimos um narrador anunciar, resumindo a diegese, a estória da personagem central, Dagaldinha. Esse narrador nos faz saber que essa “moça”, “Das moças mais respeitada” (p. 68), foi seduzida pelo próprio pai¹⁰.

Na segunda estrofe, ouvimos a própria personagem *dramaticamente* recusando a indecorosa proposta paterna, “Deus me livre, meu paizinho, / Paizinho de minha alma, /

¹⁰ Não consideramos solecismo de concordância o que houve no verso “Das moças mais respeitada”. Em vez de solecismo, acreditamos haver aí uma figura de construção, a *silepse*, a concordância com a ideia. Segundo essa interpretação, nesse verso haveria então a concordância com a ideia “moça”, e não com a expressão “das moças”. (TAVARES, 1991: p. 342).

Deus me livre, meu paizinho, / De ser sua namorada” (p. 68). Observe-se que, aí, Dagaldinha trata o pai usando o diminutivo duas vezes. Esse dado é importante, quando lembramos que adiante, quando ela vier a pedir água ao pai, ela o chamará “pai rei” e não “paizinho”.

Na terceira estrofe, o pai rei toma a palavra para informar à esposa, contrariamente ao que fora dito pela própria Dagaldinha na estrofe anterior, que ela lhe teria prometido ser sua namorada, “_minha velha, você não sabe /O que se deu em nossa casa, /Dagaldinha prometeu /De ser minha namorada” (p. 68). Todavia, pelo que acontece na estrofe seguinte, em que o pai rei manda aprisioná-la em uma torre alta, castigando-a de fome e de sede, percebemos que o que ele informou à esposa sobre a promessa de Dagaldinha era mentira, pois, caso não fosse assim, por que ele a teria castigado dessa forma?

O castigo a Dagaldinha se explica, portanto, pela sua recusa à proposta incestuosa do pai. O que lhe vale ficar “sete anos e um dia” (p. 69) presa numa torre alta, padecendo fome e sede, pois que, durante esse tempo, seu alimento fora “sardinha assada” (p. 68) e a quantidade de água que recebia era “Cada mês um dedal d’água” (Ibid.).

Assim, na quinta, sétima, nona e décima primeira estrofes, ouviremos as súplicas dolorosas de Dagaldinha, respectivamente, aos seus irmãos, à sua irmã, à sua mãe e, finalmente, ao seu pai. Na sexta, oitava, décima e décima segunda estrofes, aparecem as respostas dadas pelos irmãos, pela irmã, pela mãe e pelo pai, nessa ordem. A décima terceira estrofe arremata a estória com o retorno da voz narradora, que nos conta do fim simbólico da narrativa.

Observemos agora as respostas dadas pelos membros da família às súplicas desesperadas de Dagaldinha por um pouco de água. Os irmãos se recusam a lhe dar água, acusando-a de ter sido motivo de separação entre o pai e a mãe, “_Como é que te dou água, / Irmã minha renegada, / Faz sete anos e um dia / que traz mamãe descasada” (p. 68-69).

A irmã, por sua vez, não a acusa. Por outro lado, infelizmente, também não a ajuda, alegando que o pai viajou e levou a chave, “_Como é que te dou água, / Irmã de meu coração, / Que papai fez uma viagem, / Levou a chave na mão” (p. 69).

A mãe, todavia, mostra-se furiosa com a filha desejada. Ela a renega, acusando-a de ter desrespeitado tanto a ela, sua própria mãe, como a seus irmãos, “_Como é que te dou água, / Filha minha renegada, / Fizeste de mim cachorra, / De teus irmãos enteados” (p. 69).

Por fim, temos a resposta do pai rei. Este atende ao pedido de Dagaldinha, convocando os criados a que lhe levem imediatamente água. Depois de saciada a sua sede, ele diz que ela finalmente será sua “namoradinha”, “_Corre, corre, meus criados, / Vai dar água a Dagaldinha, / Depois da água bebida / Ela é minha namoradinha” (p. 69).

É interessante observarmos que, nesse diminutivo, “namoradinha”, temos não apenas a palavra que sintetiza todo o drama da personagem, como também mais um indício de que o pai está indo contra a vontade da filha, pois que, ao tratar, ao dirigir-lhes a súplica, os demais membros da família, mãe, irmãos e irmã, usando o diminutivo e não o usando, ao suplicar ao pai, antes o tratando com o respeitoso “pai rei”, o qual deixa claro o desejo de afastamento, Dagaldinha parece estar querendo mostrar que o pai é uma autoridade *tabu*, dentro desse grupo familiar, com quem ela jamais poderia “namorar”. Ele, o pai, ao contrário, ao usar o diminutivo “namoradinha”, parece estar querendo demonstrar desejo de intimidade e de aproximação sexual.

Portanto, convém perceber que não é tanto a palavra “namorada” que revela o drama de Dagaldinha, mas, de fato, o diminutivo “namoradinha”, que, dirigido à própria filha, denuncia duplamente o desejo incestuoso do pai. Primeiramente, pelo significado em si da palavra “namorada”, indicativo de um tipo de relacionamento que é *tabu* manter com parente tão próximo; depois, pelo sufixo diminutivo, o qual, afixado nessa palavra, acusa as reais intenções paternas.

Tal conclusão se confirma na última estrofe, em que a voz narradora nos informa do desfecho trágico da estória: morre Dagaldinha e morre seu pai rei, que a desejava e a levou à morte por causa desse desejo incontido, “O caixão de Dagaldinha / Sete anjos carregou, / E o caixão do senhor rei / O diabo arrebatou” (p. 69). Fortemente simbólico, tal desfecho encaminha a interpretação para a condenação do pai rei e para a santificação de Dagaldinha.

Não é à toa que Câmara Cascudo, em *Literatura oral no Brasil*, fala, entre outras tantas santas que passaram por essa situação, da lenda de Santa Bárbara, como uma

provável origem do romance (1984b: p. 218). Observe-se, a propósito, que Dagaldinha fora salva por “sete” anjos (p. 69), após penar durante “*sete* anos e um dia” (Idem). Esse número, o “sete”, é bastante recorrente nos contos e cantos populares, da mesma forma que o número “três”, talvez mais recorrente ainda que o sete, na tradição oral. Como se vê, é número simbólico que, pitagoricamente, indica perfeição, completude, “santidade”, pois é o resultado da junção do quatro, que simboliza a matéria, mais o três, que simboliza o espírito (NICOLA, 2005: p. 8-16).

Voltando ao romance, estamos vendo que as relações entre os gêneros masculino e feminino, na versão *Dagaldinha*, se dão numa atmosfera de medo do poder autoritário paterno. Embora a personagem Dagaldinha seja a protagonista – lembremos, como já foi dito, que “protagonista” vem do grego *protagonistés*, em que “proto” significa primeiro, mais “agonista”, que significa aquele ou aquela que luta (BRANDÃO, 1985: p. 43) -, percebe-se na diegese dessa versão que a submissão, a esse poder autoritário paterno, se estende às demais personagens femininas, mãe e irmã. Inclusive, deve-se ressaltar que, além de mostrar submissão às ordens do marido rei, a personagem “esposa/mãe” mantém, para com Dagaldinha, um relação de rivalidade e de ódio, por ela lhe ter roubado o marido, “_Como é que te dou água, / Filha minha renegada, / Fizeste de mim cachorra, / De teus irmãos enteados” (p. 69).

Quer dizer, a mãe fica do lado do esposo incestuoso, seja por medo dele, seja por acreditar no que ele havia lhe dito: que fora Dagaldinha quem prometera ser sua namorada (p. 68), seja pelas duas coisas. Observe-se, também, que os outros personagens masculinos, os irmãos de Dagaldinha, igualmente a condenam, ficando, da mesma forma que a mãe, do lado paterno.

Feita, portanto, a constatação de como se dão as relações entre os gêneros masculino e feminino nessa versão do romance *A Silvana (A Silvaninha)*, comecemos agora a interpretar a diegese, segundo a orientação poundiana que estamos seguindo, fazendo considerações que relacionem as imagens do poema a informações extratextuais que nos ajudem a entender o motivo central da estória. Para tanto, vale repetir que estamos diante da versão de um poema cujo tema, como lembra Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e cantadores*, “É um tema universal e está em todas as literaturas do Mundo” (1984a: p. 240).

Posteriormente, em *Literatura oral no Brasil*, quando estuda o romance de *A Silvana*, sob o nome de *Delgadinha*, ele reitera, conforme já foi mencionado anteriormente, que o tema do romance, “constituiu motivo folclórico universal” (1984b: p. 217). Em *Vaqueiros e cantadores*, quando comenta o tema, ele está referindo-se, não ao romance de *A Silvana*, mas a um poema apresentado por Rodrigues de Carvalho, em seu *Cancioneiro do Norte*, “Pai que queria casar com a filha” (1984a: p. 238-240). Esse poema é de temática convergente com o romance de *A Silvana*, mas é composto com diferentes elementos formais.

Além de universal no espaço, o motivo central do romance, e de sua versão *Dagaldinha*, recua no tempo não apenas até a Idade Média, quando se supõe que o romance tenha surgido, segundo Câmara Cascudo (1984b: p. 218), mas até tempos míticos. Jackson da Silva Lima lembra que Almeida Garrett, ao discutir a antiguidade do motivo, aponta sua origem no mito de Mirra:

Para Garrett, [...], “era nada menos que uma nova Mirra, ou antes o inverso da trágica, interessante, mas abominosa história da mitologia grega; é um pai namorado de sua própria filha: _ A filha jovem, virtuosa, santa enfim” (LIMA, 1977: p. 61).

Ao dizer “antes o inverso” da estória de *A Silvana* (*A Silvaninha*), Garrett está se referindo ao fato de, no mito de Mirra ou Esmirna, ser a filha quem se apaixona pelo pai e não este por ela. Vejamos, então, como conta o mito de Mirra/Esmirna, a mãe de Adônis, o professor Junito de Souza Brandão:

[...] Relata-se que Teias, rei da Síria, tinha uma filha, Mirra ou Esmirna, que, desejando competir em beleza com a deusa do amor, foi por esta terrivelmente castigada, concebendo uma paixão incestuosa pelo próprio pai. Com o auxílio de sua aia, Hipólita, conseguiu enganar Teias, unindo-se com ele durante doze noites consecutivas. Na décima terceira noite, o rei percebeu o engodo e perseguiu a filha com a intenção de matá-la. Mirra colocou-se sob a proteção dos deuses que a transformaram na árvore que tem seu nome.

Meses depois, a casca da “mirra” começou a inchar e no décimo mês se abriu, nascendo Adônis. [...] (BRANDÃO, 1991: p. 25, vol. 1).

Além de na mitologia e literatura gregas, encontramos o motivo do incesto também na *Bíblia*, no Velho Testamento, como nos faz saber o professor José Raimundo Galvão, “Ilustrando este motivo, pode-se ler a história de Tamar, violentada pelo seu meio-irmão Amnon (2 Sm 13)” (2010: p. 121). Porém, quando se fala do assunto “incesto”, o mito grego que salta aos olhos não é o de Mirra/Esmirna, mas sim o de Édipo. Como se sabe, esse mito se destacou dos demais, em termos de popularidade, devido aos estudos de Sigmund Freud, que deram origem à psicanálise, tanto como teoria da cultura, quanto como prática clínica.

Tudo isso nos leva a tomarmos consciência da profundidade do motivo temático do romance. Assim, estudar a reminiscência desse romance na modernidade, ou seja, estudar a versão de D. Josefa Cruz, colhida por Jackson da Silva Lima, é algo que, *mutatis mutandi*, se assemelha ao trabalho dos astrônomos, os quais, estudando os elementos químicos hidrogênio e hélio, procuram, a partir dessas “fontes”, recuar até as origens do universo.

Quer dizer: ao analisarmos a versão de D. Josefa Cruz, nossa fonte na análise em curso, somos obrigados a recuar, não às origens do universo como os cosmólogos, mas às origens da cultura humana, da família patriarcal e, por fim, do próprio patriarcado. Enfim, enveredar por tal pesquisa semelha ao que diz Câmara Cascudo, ao referir-se ao ofício do etnógrafo:

Quando examinamos um assunto capital na vida humana, o fundamento de sua força social, emocional e guerreira, o instituto da família, sentimos a mesma indecisão do químico, procurando identificar na foz rumorosa as águas formadoras, originais e legítimas, na verde confusão do oceano... (CASCUDO, 1983: p. 649).

3 – ASPECTO CULTURAL

Começamos, então, vendo como a psicanálise aborda a questão. Segundo Jacqueline de Oliveira Moreira, o complexo de Édipo formulado por Freud, em 1910, é “não somente o ‘complexo nuclear’ das neuroses, mas também *o ponto decisivo da sexualidade humana*, ou melhor, do processo de produção da sexuação” (MOREIRA, 2004: p. 219 – grifo nosso). Essa autora vê o processo de teorização sobre o Édipo, em Freud, em quatro movimentos.

Um: o Édipo na teoria dos sonhos. *Dois*: o Édipo no interior da problemática do Pai Totêmico. *Três*: o mecanismo de identificação no Édipo. E *quatro*: Édipo e complexo de castração. Moreira frisa que esses quatro movimentos não se dão linearmente no tempo, mas dentro de um “processo tortuoso que, em alguns momentos, parece enquadrar-se numa lógica linear e, em outros, aparece na figura do *après-coup*, da posterioridade (*Nachträglichkeit*)” (2004: p. 219).

À análise em curso, interessam sobretudo as reflexões que a autora faz sobre o segundo movimento, o “Édipo no interior da problemática do Pai Totêmico”. Aí, ela explica que, diferentemente do primeiro movimento, centrado no sonho, agora nos encontramos, não no âmbito clínico, mas no âmbito da Antropologia Cultural.

O texto de *Totem e Tabu* é resultado de uma pesquisa bibliográfica sobre Antropologia Cultural, no que se refere às origens das civilizações, dedicando uma longa passagem à questão do horror ao incesto como ponto nodal da criação da civilização humana (MOREIRA, 2004: p. 221).

Nesse livro, *Totem e Tabu* (1913), segundo Moreira, Freud mostra, valendo-se de Darwin, Frazer e William Robertson Smith e influenciado por Wundt e Jung, que o pai, na relação triangular entre pai, mãe e filhos, corresponde, durante o processo formativo em que se constitui o “Complexo de Édipo”, na figura temida do *Pai Totêmico*, aquele que, por ser a encarnação da lei e da autoridade, é sagrado. O totem é geralmente um animal demarcador dos direitos e deveres entre as hordas primitivas, e

será do totemismo que surgirá a exogamia, “O Tabu é proveniente do totem e expressa o sagrado, o proibido” (2004: p. 222).

Portanto, Freud irá concluir, em suas tortuosas reflexões sobre a origem da moralidade, da religião, da sociedade e da arte, que todas elas, em sua origem, convergem para o complexo de Édipo. Freud, como se sabe, autoanalisando-se, percebe nele mesmo o desejo incestuoso pela própria filha Mathilde, a mais velha (2004: p. 220). E é na análise do sonho com ela que ele percebe o erro da tese de Westermack, de que o horror ao incesto constitui uma aversão inata. As interpretações que vão surgindo ao longo do tempo e as pesquisas incansáveis que faz na bibliografia antropológica especializada só confirmam a desconfiança de Freud, quanto ao fato de, ao contrário do que defende Westermack, os desejos sexuais na infância serem “invariavelmente de caráter incestuoso” (2004: p. 222).

Assim, o horror ao incesto é, segundo as conclusões de Freud, a origem da moralidade, da religião, da sociedade e da arte. É, enfim “o ponto nodal da criação da civilização humana” (2004: p. 221).

Outro estudioso, agora no âmbito dos estudos literários e folclóricos, que igualmente se valeu bastante da Antropologia Cultural em suas pesquisas, foi V. Propp. Em *As raízes históricas do conto maravilhoso* (1997), ele mostra que os contos maravilhosos, constitutivos de seu *corpus* de análise, usados como fontes, acabam levando o pesquisador a ter que se debruçar sobre a origem dos mitos, dos ritos e das instituições sociais do passado, imersas no pensamento primitivo.

Assim, ele acabará por concluir - após ter estudado exaustivamente os contos, em sua forma, funcionamento e morfologia, em seu primeiro livro de 1928, *Morfologia do conto maravilhoso*, do qual *As raízes...* é uma continuação, publicado pela primeira vez em 1946 - que tais contos estão historicamente ligados a essas instituições dos períodos arcaicos, pré-cristãos, marcados por um tempo agrário. Nesse livro, *As raízes...*, interessam-nos particularmente as considerações que ele faz sobre o confinamento das filhas de reis nos contos de magia.

Convém não esquecer que esses contos, por serem um gênero de natureza oral e folclórico, mantém parentesco com os romances tradicionais, os quais estamos

analisando, através das versões colhidas por Jackson da Silva Lima, como nossas fontes. É o que nos ensina Paul Zumthor:

[...]: *romance*, conotado pela ideia de glosa, conservará muito tempo por concorrente *conto*, alusão a uma oralidade daí por diante dominada; *aventura*, evocando uma projeção num tempo aberto; e *história*, que é a verdade realizada (ZUMTHOR, 1993: p. 267 – grifos do autor).

O confinamento, segundo V. Propp, nas sociedades primitivas, constitui-se, então, numa preparação para o casamento. Ou então, a uma consagração sacerdotal: “Sabemos que no antigo Peru as ‘virgens do Sol’ eram mantidas presas. Ninguém nunca as via. Eram consideradas esposas do sol, servindo na verdade de esposas para o substituto do Deus-Sol, isto é, o Inca” (1997: p. 40). Não raro, essas virgens aprisionadas em torres altas, como a em que se encontra a nossa Dagaldinha, passavam a ser vistas como sagradas, “o motivo passa para a literatura hagiográfica, onde as mulheres aprisionadas aparecem como santas mártires” (1997: p. 41).

E o autor menciona, então, um conto russo, recolhido por I. A. Khudiakov, no qual facilmente reconhecemos uma cena da *Dagaldinha*, de D. Josefa Cruz, reminiscência do romance *A Silvana*, “ ‘Ordenaram que fosse presa em uma torre de pedra... Deixaram uma janelinha por onde lhe estendiam diariamente um copo de água e um pão seco’ ” (1997: p. 34). A única diferença em relação à *Dagaldinha* é, como se vê, que, na versão de D. Josefa Cruz, a personagem recebe como alimento, não o pão seco do conto russo, mas “sardinha assada” (p. 68), e água, também diferentemente do conto russo, ela só recebe, “Cada mês um dedal d’água” (Ibid.).

Porém, impressiona que até o tempo simbólico da prisão, “sete anos e um dia” (p. 69), que aparece na versão de D. Josefa Cruz, aproxime-se, segundo nos informa V. Propp, da realidade histórica do confinamento dos filhos e filhas de reis, tal como ocorria nos períodos arcaicos, anteriores ao cristianismo, feudalismo e capitalismo (1997: p. 7-9):

Vimos anteriormente que os filhos do rei recebem de uma só vez alimentos para cinco anos [...]. A coincidência entre o conto e o passado histórico é tão plena que nos autoriza a afirmar que nesse caso o conto reflete a realidade histórica (PROPP, 1997: p. 34-35).

Voltemos, agora, à abordagem freudiana da constituição da subjetividade, a partir do complexo de Édipo, e vejamos como a crítica feminista, preocupada com as questões de gênero, se relaciona com essa abordagem. Com efeito, uma das qualidades da crítica feminista é justamente a de submeter os discursos epistemológicos das teorias científicas consagradas, marxismo, psicanálise, existencialismo, a revisões que problematizem seus conceitos, relacionando-os à questão de gênero.

Andrea Nye (1995) mostra como a crítica feminista se relacionou com essas teorias científicas de forma *tensa*, posicionando-se sempre de forma *contestatória*. No que tange à psicanálise, a autora mostra a indignação que alguns conceitos freudianos, como “inveja do pênis”, “medo de castração” e “complexo de Édipo”, causaram em feministas como Juliet Mitchell, Betty Freidan e Kate Milliett.

Essas autoras, na esteira de Simone de Beauvoir, rejeitam as explicações freudianas da formação da subjetividade, por não verem contempladas nelas as questões sociais inerentes à ordem patriarcal, responsáveis por manter o gênero feminino sempre numa posição de subalternidade, culpabilidade e insubstancialidade, em sua relação com o gênero masculino.

Essa espécie de cura (o método psicanalítico) teria de ser rejeitada por teóricas como Freidan para quem o problema não estava no eu feminino, mas naquilo contra o que o eu deve se rebelar, isto é, a família patriarcal. Culpar o eu é errôneo quando é a socialização que está errada (NYE, 1995: p. 147).

Kate Milliett, fazendo eco a Betty Freidan, chega mesmo a dizer que “O medo da castração é o medo racional realista de estupro numa sociedade patriarcal; inveja do pênis é o desejo do privilégio masculino” (1995: 147-148). Antes dela, Karen Horney já havia declarado, inclusive levando Freud a reconsiderar o problema da feminilidade em

sua obra, que, embora a “inveja do pênis” possa existir, não é ela o fator determinante no desenvolvimento psíquico da menina. O fator determinante, segundo Horney, é o fator social da posição e autoridade superior do homem:

O complexo de castração só vem mais tarde, em consequência de um fato real na vida da menininha. Seu pai a deseja e seduz e depois em dado momento a rejeita. O medo da castração nas mulheres é um medo realista de um perigo real (NYE, 1995: p. 153).

Todavia, são principalmente Julia Kristeva e Luce Irigaray as responsáveis por um diálogo mais “conciliatório”, embora sempre *instável e problemático*, com a psicanálise. Essas autoras retomam o tenso diálogo com Freud a partir das investigações de Jacques Lacan. Como se sabe, o psicanalista francês desloca o problema da constituição da subjetividade, no complexo de Édipo, do terreno da biologia para o da linguagem, “A diferença sexual está embutida na linguagem, no pensamento e, portanto, na cultura” (1995: 169).

As conclusões de Lacan serão mais problemáticas ainda que as de Freud, para essas feministas, uma vez que, se as coisas funcionam realmente como ele mostra – a origem da formação da subjetividade encontrando-se na linguagem –, não resta à mulher muitas possibilidades de alteração de sua condição sociocultural, pois que, não possuindo o falo - o significante dominante, símbolo do pai -, então, de fato, “a mulher não existe”. Julia Kristeva postulou, a partir dessas constatações lacanianas, que realmente não há “especificidade feminina, nenhuma essência feminina, nenhum matriarcado antigo” (1995: p. 177).

Dessa forma, ela sugere que as mulheres atuem “dentro” dos sistemas simbólicos existentes, encontrando um lugar na hierarquia patriarcal. Não é ainda, como se vê, um pensamento feminista radical, “As mulheres devem conseguir respeitabilidade ingressando no pensamento patriarcal e dominando-o, porque não há outro, mas ao mesmo tempo devem exibir esse pensamento” (1995: p. 178).

Mais radical que Julia Kristeva, Luce Irigaray critica fortemente as teorias de Lacan, apontando-as como *falocêntricas*. Enquanto analista lacaniana, ela chegou

mesmo a ser punida com o cancelamento de um seminário que faria, na faculdade do departamento de Lacan em Vincennes, por causa da publicação de seu livro *Speculum of the other woman* (1995: p. 200, nota 73).

Com efeito, ela postula que “as mulheres devem abandonar as fúteis tentativas de negociar no mundo do homem” (1995: p. 183). Essa postura radical é fruto de sua constatação de que é preciso aprender a pensar “fora do simbólico masculino” lacaniano (1995: p. 182). A mulher sobretudo, ela frisa, deve encontrar formas de se libertar das prisões teóricas falocêntricas e aprender a conhecer-se, enquanto uma subjetividade autônoma, que se pensa à luz de sua singularidade sexual e existencial, e não a partir da razão masculina.

Voltemos, agora, à análise literária da versão de D. Josefa Cruz, *Dagaldinha*, e retomemos a décima estrofe, “_Como é que te dou água, / Filha minha renegada, / Fizeste de mim cachorra, / De teus irmãos enteados” (LIMA, 1977: p. 69).

Para entendermos o que está por detrás dessas imagens, ou seja, para entendermos sua logopeia, ou jogo de “associações”, (POUND, 2002: p. 63), convém atentarmos às considerações feitas por Andrea Nye, sobre o relacionamento íntimo entre mãe e filha, na relação triangular edípica, a partir da perspectiva de outras feministas, a saber: Jane Flax, Christine Olivier e Nancy Chodorow. A menina, segundo Jane Flax, encontra-se em desvantagem, no desenvolvimento da identidade de gênero, já a partir das experiências pré-verbais e não-rationais.

Para Freud, a menina jamais escapa de seu apego primário à mãe e esse apego permanece, em sua vida adulta, marcado por um sentimento ambivalente de amor e ódio. Jane Flax concorda com Freud nesse ponto, porém observando que “O que se acha subjacente ao processo que resulta na falta de identidade feminina é a *estrutura da família* (1995: p. 155 – grifo nosso). Ela explica, então, que, estando a menina, na família tradicional nuclear, sempre aos cuidados da mãe, numa relação simbiótica da qual o pai não faz parte, são vedados a ela a racionalização e o êxito característicos do pai, “Devido a essa cisão, as meninas crescem para serem mulheres dependentes, e os meninos para serem desdenhosos da mulher” (1995: p. 155-156).

Diferentemente de Jane Flax, Christine Olivier argumenta que a questão não se reduz apenas à relação simbiótica mãe/filha, enredadas numa afeição ambivalente e

aprisionadora. Ela explica que efetivamente a mãe trata de forma diferente o menino, mantendo com ele uma “espécie de relação amorosa da qual a menina está sempre excluída. [...] O resultado é que a menina se sente alienada, distante, rejeitada” (1995: p. 156).

Nancy Chodorow, por sua vez, mostra que o estabelecimento das fronteiras do ego se firmam no relacionamento com a mãe. Ela critica, então, a hipótese freudiana da inveja do pênis como uma explicação incompleta do desenvolvimento psíquico, por não ter explorado suficientemente o estágio pré-edípico. Se tivesse explorado mais esse estágio em suas investigações, Freud teria, segundo Chodorow, percebido que “a *identidade nuclear masculina*, e não a feminina, é conflituosa” (1995: p. 157 – grifo nosso).

Ou seja, é o menino quem, identificado com a mãe no estágio não-verbal, deverá lutar para afastar-se dessa feminilidade, em seu desenvolvimento psíquico. Ele, e não a menina, é que revela uma identidade insubstancial, conforme Chodorow. Portanto, ele deverá trabalhar duro para aprender a não ser feminino, formando assim sua identidade. Essa seria a *explicação negligenciada*, de acordo com a autora, na hipótese freudiana da inveja do pênis:

O gênero feminino por essa época é negativamente valorizado pelos homens que estão tentando desesperadamente estabelecer algo não-feminino, e só a essa altura, depois de uma reação masculina à insegurança, que fez rígidas divisões entre masculino e feminino e que desvalorizou tudo o que é feminino, inclusive a maternação, a genitália feminina e os símbolos femininos, é que se torna compreensível a inveja do pênis (NYE, 1995: p. 158).

Dentro desse quadro, os conflitos entre mãe e filha decorrem de a menina perceber a necessidade de ter que afastar-se da feminilidade da mãe - apesar de a mãe ser seu objeto de afeição -, devido à percepção de que essa feminilidade é desvalorizada socialmente. Assim, ela deve dirigir-se à masculinidade do pai, reconhecida como socialmente superior, em relação à feminilidade materna.

Apesar de apresentarem diferentes abordagens da ambivalente relação mãe e filha, dentro do triângulo edípico, as três autoras propõem, como solução à situação de inferioridade feminina, reformas radicais nos modos de relacionar-se dos pais com os filhos, no seio da família patriarcal. Mais participação dos homens na educação dos filhos, nos cuidados com os bebês e na ajuda aos serviços domésticos, limpeza da casa, preparação das refeições etc. Isso tudo ajudaria muito e seria um grande passo, para o fim do sexismo em nossa cultura, “Se como Freud mostrou, a família patriarcal produz homens e mulheres cuja identidade nuclear deve ser instável ou destrutiva, nesse caso a família deve ser transformada” (1995: p. 160-161).

Aliás, a explicação de Freud, em *Totem e tabu*, sobre a origem da família patriarcal, através do assassinato do pai pelos filhos, na horda primeva, para a refeição totêmica, depois da qual a lei do pai é introjetada pelos filhos¹¹, *não contempla a mulher*, segundo Andrea Nye, “As mulheres não são participantes deste drama. Raramente são mencionadas na exposição de Freud” (1995: p. 164). A autora, então, inverte o argumento de Freud, sobre a condição de inferioridade da mulher na origem da família patriarcal, e mostra que aí a mulher é que é “o valor”:

As mulheres é que são um valor, ou melhor, *o* valor, cuja troca estabelece relações sociais. Os homens só podem viver em paz quando renunciam a suas filhas e as dão a outro, firmando assim os vínculos sociais nos quais toda comunidade se baseia (NYE, 1995: p. 164 – grifo da autora).

Opinião semelhante tem a escritora, cientista e líder feminista brasileira Rose Marie Muraro. Em seu livro *A mulher no terceiro milênio* (1995: p. 61-78), a autora lança, sobre a origem do patriarcado, um olhar crítico iluminador. No surgimento das primeiras sociedades pastoris e agrárias, ela vê a origem do patriarcado e, no livro bíblico *Gênese*, o mito fundador patriarcal:

¹¹ Segundo Andrea Nye, Freud também encontrou o mesmo assassinato mítico do pai na tradição judaico-cristã, em *Moses and monotheism*. Nesse livro, ele argumenta que Moisés era egípcio e não judeu, seguidor de Aton, o deus monoteísta egípcio, que foi morto depois que tirou os judeus do Egito. À luz de sua interpretação, Freud vê o drama da crucificação de Cristo como fornecendo, então, uma resolução mítica da culpa, através da morte sacrificial de um dos filhos (NYE, 1995: p. 197, nota 34).

O trabalho da agricultura é pesado, exige disciplina corporal e repressão do prazer e da sexualidade, isto é, do corpo. De um só golpe, o *Gênese* rejeita a mulher (o corpo) como causa de todo pecado e santifica o trabalho pesado (“e comerás o pão com o suor do teu rosto”) (MURARO, 1995: p. 73).

Muraro chama a atenção, na discussão sobre o problema (para ela um falso problema), da existência ou inexistência do matriarcado, pontuando que *não se trata de saber se o matriarcado existiu ou não*, antes do surgimento dessas primeiras sociedades agrárias. Tal como a questão é colocada, de acordo com ela, não se encontram realmente vestígios de civilizações matriarcais.

Porém, é essa maneira de colocar a questão que, consoante a feminista, está errada nas pesquisas. O matriarcado, a autora insiste, é abordado aí como uma possibilidade de organização social estruturada de forma semelhante à dominação masculina do patriarcado, com a diferença de que, no matriarcado, tal poder seria desempenhado por mulheres:

Quanto à origem do patriarcado, a partir do século XIX, muitos pensadores levantaram várias teorias, tais como Bachofen, Driffaut e outros, que apresentavam o mundo como governado pelas mulheres (matriarcado), mas, como já vimos, a noção de matriarcado nada mais é do que uma projeção masculina sobre uma estrutura de poder muito diferente da atual (MURARO, 1995: p. 62).

A escritora faz, então, uma retrospectiva da história do patriarcado, ao longo dos últimos dez mil anos de história, e vê a possibilidade do surgimento de uma era pós-patriarcal, marcada, não mais pelos velhos valores masculinos, centrados na competitividade, na guerra e na dominação, mas por novos valores, valores mais femininos, voltados para a solidariedade, a paz e a cooperação. Em tal contexto, segundo a autora, o homem deverá voltar-se mais para o domínio do privado, ajudando as mulheres nos afazeres domésticos, nos cuidados com os filhos etc. Caso isso não aconteça, as perspectivas para o futuro, conforme Muraro, não são nada animadoras:

Se formos fazer em uma frase uma reavaliação destes últimos dez mil anos de patriarcado e principalmente dos dois últimos séculos de industrialização, chegaríamos a uma conclusão surpreendente. Dois terços dos seres humanos passam fome para o terço superior comer exageradamente. Já é possível também destruir o planeta instantaneamente mais de cem vezes com o arsenal atômico acumulado nestes últimos quarenta anos e, o que é pior, a competição cada vez mais enlouquecida por riqueza está destruindo o meio ambiente de tal modo que, calculam as associações ambientalistas internacionais, em cerca de dez-quinze anos chegaremos ao ponto de não-retorno (MURARO, 1995: p. 181).

Esperamos ter mostrado, depois dessa incursão pelos estudos psicanalíticos e pelas críticas feministas a eles, como a versão de D. Josefa Cruz, *Dagaldinha*, em sua estrutura diegética, comporta um motivo temático não apenas primitivo e universal, *mas igualmente atual*. O romance *A Silvana (A Silvaninha)*, do qual a versão *Dagaldinha* é uma sobrevivência, na memória popular, de um poema, provavelmente, surgido na Península Ibérica durante a Idade Média, ou pouco tempo depois (LIMA, 1977: p. 61-68), coloca em primeiro plano, não apenas a questão do incesto - como a fortuna crítica romancística costuma dizer -, mas coloca sobretudo, em primeiro plano, as relações entre as personagens na família patriarcal, como se procurou mostrar.

Ou seja, o motivo temático da versão de D. Josefa Cruz, *Dagaldinha*, é uma reminiscência do registro poético de um drama cultural milenar, a saber: as relações entre os gêneros masculino e feminino, de um lado; mas também, de outro, as relações entre o gênero masculino com o masculino entre si, da mesma forma que entre o gênero feminino com o feminino, entre si, dentro da família patriarcal - conjugal, monogâmica e nuclear.

Drama atual porque o drama que retrata ainda não está de todo superado no mundo, mesmo na contemporaneidade. Quando a voz narradora resume o drama de *Dagaldinha*, na versão de D. Josefa - uma versão simples, como se mostrou, porém muito bem estruturada em sua urdidura e dramaticidade - ela não está falando de algo que acontece apenas nos tempos arcaicos ou em tribos primitivas, “_Dagaldinha era uma moça, / Das moças mais respeitada; / Seu pai lhe seduzia / Pra ser sua namorada” (p. 68). Como mostra Muraro, infelizmente isso continua a acontecer até os dias atuais:

Na Delegacia de Mulheres de São Paulo, 80% dos estupros são incestos cometidos por pais ou irmãos das jovens que se queixam. E esse número vem sendo encontrado não só no Brasil como em muitos países, confirmando a tese do livro *Daughters and Seduction*, de Jane Gallop, que mostra que a fantasia de algumas pacientes de Freud por parte de seus pais não era fantasia nenhuma e, sim, a mais traumatizante das realidades (MURARO, 1995: p. 21).

Esperamos ter demonstrado, após a análise literária que acabamos de fazer, que as suspeitas de Jackson da Silva Lima se confirmam, quanto à capacidade reveladora de uma abordagem psicanalítica do romance em apreço:

Fato esse (a abundância de versões e variantes encontradas do romance) que bem merece uma análise em profundidade, um estudo psicanalítico até, mercê do qual fossem revolvidas as camadas do inconsciente coletivo, com possibilidade de inusitadas surpresas (LIMA, 1977: p. 61).

De fato, a observação do folclorista sergipano de que o romance constitui tabu até para os “contingentes mais humildes, mesmo entre aqueles que o narram ou escutam” (LIMA, 1977: p. 61), torna-se mais compreensível agora, depois da análise feita. Ou seja, agora podemos entender melhor por que as pessoas se constrangem diante de tal romance.

Trata-se de um problema cultural profundo que não se restringe apenas à questão do incesto, embora esse seja o motivo mais visível. Como se mostrou na análise, recorrendo-se à crítica feminista em seu diálogo tenso com a psicanálise, mais do que isso, trata-se, todavia, do problema da família patriarcal e, nela, da temida figura do pai totêmico, dominador absoluto no interior do espaço familiar.

Esse personagem, o *pai rei* (p. 69), é que parece ser a imagem que está por trás do medo inconsciente que tanto atemoriza os “contingentes mais humildes” (LIMA, 1977: p. 61). Com efeito, a condenação desse pai rei e a santificação final de Dagaldinha, no desfecho do poema, está justamente apontando para essa interpretação,

“O caixão de Dagaldinha / Sete anjos carregou, / E o caixão do senhor rei / O diabo arrebatou” (p. 69).

Esperamos, portanto, ao analisar a versão *Dagaldinha*, de D. Josefa Cruz, recolhida em Sergipe em 1971, por Jackson da Silva Lima, ter mostrado quanto se pode extrair de informações sobre nossa formação cultural, de configuração fortemente patriarcal, a partir do estudo desses poemas tradicionais. Pois, embora eles sejam reminiscências de poemas ibéricos medievais, muitas vezes seus motivos, como acontece particularmente com *A Silvana* e sua versão sergipana *Dagaldinha*, radicam em tempos muito mais remotos, tempos arcaicos, na aurora de nossa formação cultural, a qual deita raízes na origem do patriarcado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez feitas as análises literárias das quatro versões constitutivas do *corpus* estabelecido, chegamos, finalmente, ao momento das considerações conclusivas. Essas considerações serão feitas em três momentos, cada um dos quais se concentrando em uma das três “personagens” principais desta dissertação – o coletor, editor e folclorista Jackson da Silva Lima, as romanceiras severinas e os romances tradicionais.

Começemos, então, por Jackson da Silva Lima, o responsável pela recolha de romances tradicionais feita em Sergipe predominantemente, mas também em outras regiões do Brasil, durante a década de setenta. Como se mostrou, essa recolha, a qual se constitui de 85 solfas e 234 versões de romances tradicionais ibérico-brasileiros, entre os quais constam também romances autóctones, inexistentes nas coletâneas luso-brasileiras, é riquíssima. Como fonte de pesquisa, pode-se mesmo dizer que é um verdadeiro tesouro da cultura popular.

Além de seu valor etnográfico, *O Folclore em Sergipe* pode servir também, como já foi dito, a propósitos artístico-musicais, a exemplo do que fez, em Pernambuco, o maestro Antônio José Madureira, com o *Quinteto Armorial* e o *Quinteto Romançal*, no bojo do *Movimento Armorial*, do qual participou também Ariano Suassuna, autor do romance *d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-volta – romance armorial-popular brasileiro* (1971). A lição que esses autores dão é a de que a arte brasileira, seja literatura, seja outra qualquer, saiba estabelecer um diálogo entre a cultura erudita e a cultura popular.

É, de fato, lamentável saber que Jackson da Silva Lima guarda *inéditos* ainda volumes e volumes de narrativas populares, entre outras tantas expressões igualmente contempladas por suas pesquisas, como danças, folguedos, jogos infantis, enfim. Sua obra parece que ambiciona ser - se nos for permitida a metáfora - uma verdadeira Arca de Noé da cultura popular. Não se compreende, pois, qual a razão de a Editora da Universidade Federal de Sergipe não ter publicado tão rico material, o qual tem tanto a oferecer não apenas ao estudo da literatura popular, mas também à antropologia, à história, até à psicanálise, entre outras áreas que poderiam valer-se de tão valiosa fonte, para a realização de suas pesquisas.

Ao lançar uma pequena luz sobre o valor científico da vasta obra desse pesquisador, a dissertação visa chamar a atenção sobre as possibilidades de pesquisa que essa obra oferece. Não nos esqueçamos de que o folclorista possui gravadas horas e horas dessas romanceiras, cantando os romances! Imagine-se quantos cds poderiam ser gravados, como muitas vezes, em sua passagem pela Secretaria da Educação e Cultura de Aracaju, na década de oitenta, fizera Luiz Antônio Barreto, a fim de divulgar o folclore sergipano, além de entre os pesquisadores envolvidos diretamente com ele, também entre os jovens das escolas públicas, por exemplo.

Enfim, o que se quer dizer, aqui, da obra de Jackson da Silva Lima, é o mesmo que disseram os autores do livro sobre as quadrinhas de Tia Jana, as quais o professor José Raimundo Galvão colheu e, posteriormente, orientou as pesquisadoras coautoras do trabalho, para ampliarem a recolha, intentando salvar os versos do esquecimento, após o falecimento da informante, pois estes, segundo eles:

São versos extraordinários pela beleza e delicadeza e revelam traços culturais, topográficos, religiosos, etnográficos, jurídicos, sociais, axiomáticos e, em sua maioria, trazem lirismo sob as diversas representações temáticas: ciúme, saudade, desenganos, traição, muitas vezes, configurações satíricas ou jocosas demonstrando, com isso, a grande relíquia cultural e folclórica presente no corpus analisado (GALVÃO, 2009: p. 32).

Quanto às cinquenta e quatro romanceiras – e, claro, também os quatro homens que as acompanham, enquanto informantes - as quais transmitiram a Jackson da Silva Lima os poemas, podemos dizer delas que são verdadeiras coautoras do Romanceiro Sergipano. Pois, se não são autoras dos romances tradicionais, os quais transmitem, pelo menos são as responsáveis, como disse Jerusa Pires Ferreira, na *Primeira Jornada Sergipana de Estudos Medievais*, pela “tradição em transmissão e em performance” (1997: p. 102). Podemos, então, considerá-las como *poetas-intérpretes*, no sentido em que entende esses termos Paul Zumthor: o de que é poeta ou intérprete quem está “na origem do poema oral” (2010: p. 234).

O fato é que mulheres como essas, D. Caçula, D. Josefa Cruz, D. Maria dos Anjos, Tia Jana, Dona Elizabete Ferreira Barbosa – Tia Beta, Dona Militana Salustino

do Nascimento – Dona Militana, a velha Totônia de José Lins do Rego, entre outras, são a personificação da cultura popular. E a cultura popular, como se sabe, mantém com a cultura erudita, ou culta, ou letrada, ou dominante - como se queira chamar -, uma relação nem sempre tranquila.

Para exemplificar essa tensão existente, sirvamo-nos de um trecho da monografia de Ciro César Rocha de Oliveira Júnior, *Migrações do Imaginário – traços da mentalidade medieval no Romanceiro Sergipano*. Nesse trabalho, estudando o perfil das romanceiras, lá para tantas, ele diz o seguinte:

A cena ainda está fresca em nossa memória. De cabeça baixa e olhos postos no chão, dona Maria José ensaiou, engasgando, os primeiros cantos. Logo pediu para sentar porque, idosa, não teve fôlego para cantar em pé. Na mesa, apoiada nos cotovelos, a cabeça continuava baixa, entre as mãos. Com uma ponta de impaciência, o responsável por sua vinda, um professor da Universidade do Rio Grande do Norte, a convidou a continuar. Antes, porém, a cantadeira pediu, à plateia de estudantes e especialistas, perdão por alguma palavra que lhe escapasse errada, pois era analfabeta. E seus olhos continuaram grudados no chão (OLIVEIRA JÚNIOR, 1998: p. 78).

E o pesquisador conclui, num tom lamentoso “Dona Maria José, envergonhada de seu saber quase milenar. Este é o lugar da cultura oral no mundo da cultura escrita” (1998: p. 78). Com efeito, essas mulheres guardam em suas memórias um saber muitas vezes milenar mesmo, porém um saber sem o carimbo valorativo dos títulos ou diplomas. A falta desses títulos e diplomas parece, assim, ser motivo suficiente para o tratamento de *cultura menor*, muitas vezes recebido por esse saber oral.

Quanto aos romances tradicionais, esses poemas medievais cantados, os quais têm, na cultura nordestina, um dos principais *locus* de sobrevivência, seu valor literário é enorme. O próprio surgimento do romance, enquanto gênero moderno, com *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, deve muito aos romances tradicionais medievais (D’ONOFRIO, 1990: p. 272).

Aqui, então, podemos retomar a relação que fizemos, na análise de *Capitão de Armada*, entre essa versão de D. Caçula, e o *Ulisses*, de James Joyce. Foi dito lá que

retomaríamos a questão da condição feminina, presente nas duas narrativas, bem como na *Odisseia*, de Homero, e a relacionaríamos com o *gênero lamento*, escolhido como símbolo expressivo da dissertação. De fato, a condição feminina detectada nas leituras feitas das quatro versões estudadas – e também das treze excluídas do *corpus* – é lamentável. Uma condição de subalternidade encurralada, como diz Spivak, entre a tradição e a modernidade:

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernidade (SPIVAK, 2010: p. 119).

Ela está falando da mulher do “Terceiro Mundo”, entretanto, quando se relaciona aqui, nas análises dos romances tradicionais, a condição feminina com o *gênero lamento*, quer-se enfatizar, com isso, que essa condição extrapola o nível social e cultural e, assim, é possível ver a subordinação feminina ocorrendo em classes altas, bem como se vê ocorrendo nas classes subalternas. Nesse sentido, se pensarmos, acompanhando Paul Zumthor, nos novos meios midiáticos e na performance mediatizada e em seus efeitos sobre os ouvintes, e se nos lembrarmos da importância que teve a *cultura de folk* para a *contracultura*, a qual se valeu desses meios para seus protestos, entenderemos que o lamento da personagem esposa da versão *Capitão de Armada*, no verso 10 “Coitada de mim, coitada” (p. 43), não é muito diferente dos lamentos de Penélope e dos pensamentos confusos de Molly Bloom.

E mais: esse lamento se atualizará mais tarde, nos gemidos de Janis Joplin, por exemplo, em versos como: “A woman left lonely will soon grow tired of wating, / She’ll do crazy things, yeah, on lonely occasions”, de “A woman left lonely”, ou no triste lamento de “Maybe”: “Maybe, / Oh, if I could pray, and I try, dear / You might come back home, home to me /Ooh, come on home to me! / honey, maybe, maybe, maybe, maybe...yeah”.

Ou seja, o que se quer dizer aqui é que a crítica ao patriarcado apontada no *Ulisses*, de Joyce, continuará e se tornará cada vez mais radical, tanto na literatura como

nas outras artes, e culminará nos vários movimentos contestatórios ocorridos nos anos setenta, partindo sobretudo dos Estados Unidos e da Europa, os quais são muito devedores à poesia oral, como mostra Zumthor:

Daí as oposições, reações selvagens de defesa que, mais recentemente, foram englobadas sob o nome de “contracultura”: conjunto de movimentos contestatórios e marginais, no limiar da ação política, quase sempre indiferentes a ela... estreitamente associados a certas formas de poesia oral [...] (ZUMTHOR, 2010: p. 69).

Nos romances tradicionais, todavia, esse lamento é motivo temático recorrente, o verdadeiro *leitmotiv* do gênero. Por isso esses poemas, os quais insistem em sobreviver na modernidade, apesar das transformações socioculturais pelas quais passa o mundo nesse contexto, são tão preciosos para todos quantos lidem com poesia, seja como estudioso, seja como artista. Esses poemas apresentam um quadro bastante revelador de como o gênero feminino se situa dentro do mundo patriarcal. Nesse sentido, pode-se mesmo dizer que eles são uma referência, quando se quer pesquisar sobre a mentalidade medieval, sua longa duração e suas sobrevivências em contextos atuais.

Assim pensava Ariano Suassuna, quando, em suas aulas, insistia para que esses poemas fossem valorizados. Ele procurou mostrar esse valor, inclusive, usando-os como fontes de inspiração para a criação de sua própria obra:

Os folhetos e romances [...] têm a dupla vantagem de, ao mesmo tempo, nos religarem à tradição mediterrânea – pois muitos de seus temas vieram de lá – e nos apontarem um caminho de renovação e atualização perenes, [...] Daí a enorme importância do nosso Romanceiro (SUASSUNA, 2010: p. 251).

O Romanceiro Sergipano de Jackson da Silva Lima - e dos(as) cinquenta e oito depositários(as) da tradição oral coautores(as) do livro - é obra de referência, pois, dentro dessa perspectiva de valorização da cultura popular, a fim de relacioná-la, em um diálogo criativo, com a cultura erudita. É certo que muitas dessas romanceiras já

descansam e não podem mais ser ouvidas em seu cantar, lamentando, como diz Câmara Cascudo, “a má tensão da Bela Infanta ou o martírio de Iria a Fidalga” (1984b: p. 209).

Contudo, não nos esqueçamos de que o Romanceiro Sergipano desmente o grande mestre potiguar, o qual pensava que os romances tradicionais teriam sobrevivido somente “até princípios do século XX” (1984b: p. 209). Os(as) cinquenta e oito narradores(as) tradicionais que Jackson da Silva Lima pesquisou, na década de setenta, provaram que, muito pelo contrário, os romances ainda permaneciam vivíssimos, na memória dessas mulheres e dos poucos homens - apenas quatro - que participaram da recolha.

Será que essas romaneiras conseguiram transmitir alguns desses romances às suas netas, apesar das dificuldades de transmissão, no contexto das novas formas midiáticas de entretenimento? Esperemos sinceramente que sim. Quem sabe, para a alegria dos estudiosos do Romanceiro e daqueles que simplesmente amam a cultura popular, um outro pesquisador não surja, com a devoção e a garra de um Jackson da Silva Lima, para provar que, a despeito de toda improbabilidade, há ainda muita mocinha, em um desses interiores do Estado de Sergipe, ou mesmo em Aracaju, em seus bairros periféricos, entretendo-se, cantando os lamentos de *Dagaldinha*, ou sonhando com um filho de general que a saiba amar e levá-la para um casamento feliz, como ocorre em *Dão Varão*?

De nossa parte, porém, damos por encerradas, para esta dissertação de mestrado, nossas reflexões, feitas a partir das análises literárias desses quatro poemas populares. Esperamos, todavia, poder prosseguir com elas adiante, investigando a sobrevivência dos romances tradicionais e estudando-lhes os motivos temáticos, em uma pesquisa a qual, dando continuidade a esta, mas em nível de doutorado, possa revelar ainda mais as riquezas literárias e culturais do Romanceiro Sergipano.

REFERÊNCIAS

LIVROS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

ALENCAR, Aglaé Fontes de. *Brinquedos e brincadeiras do folclore sergipano*. Aracaju: UFS, 1981.

ALENCAR, José de. *O Nosso cancioneiro*. São Paulo: Pontes, 1994.

ALMEIDA, Renato. *Inteligência do folclore*. Rio de Janeiro: Ed. Americana; Brasília, INL, 1974.

AMARAL, Amadeu. *Tradições Populares*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1982.

ANÔNIMO. *Poema do Cid*. Tradução Maria do Socorro Almeida. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

ARAÚJO SÁ, Antônio Fernando de. *Capítulos de História da Historiografia Sergipana*. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: IHGSE, 2013.

ALMEIDA, Renato. *A inteligência do folclore*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Americana; Brasília, INL, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARRETO, Luiz Antonio. *Um novo entendimento do folclore e outras abordagens*. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe, 1997.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo I – fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

_____. *O segundo sexo II – a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza e O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro Geral Português*. Volume II. Lisboa: Vega, 1982.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. Vol. I.

_____. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. Vol. II.

_____. *Mitologia Grega*. Vol. III. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

BRITO, Gilmário Moreira. *Culturas e Linguagens em folhetos religiosos do Nordeste: inter-relações escritura, oralidade, gestualidade, visualidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula – caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1993.

CARVALHO-NETO, Paulo de. *Folclore Sergipano*. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe, 1994.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore do Brasil: (pesquisas e notas)*. São Paulo: Global, 2012.

_____. *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. São Paulo: Global, 2010.

_____. *Civilização e Cultura. Pesquisas e notas de etnografia geral*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1983.

_____. *Vaqueiros e Cantadores*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1984a.

_____. *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1984b.

_____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Ediouro, s.d.

_____. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. Organizador André Rocha. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.

CORREIA, J. David Pinto. *O essencial sobre o romanceiro tradicional*. São Paulo: Incm, 1986.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

DANTAS, Orlando Vieira. *Vida Patriarcal de Sergipe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DÉDA, José de Carvalho. *Brefaias e Burundangas do Folclore Sergipano*. Aracaju: Gráfica Editora J. Andrade, 2008.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental – autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.

DUBY, Georges. *Heloísa, Isolda e outras damas do século XII: uma investigação*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Damas do século XII – a lembrança das ancestrais*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros ensaios*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. (Org.). *História da Vida Privada: da Europa Feudal à Renascença*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter (eds.). *Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo*. Tradução Marcelo Rollemberg. São Paulo: Contexto, 2003.

EINSTEIN, Albert. *Escritos da maturidade: artigos sobre ciência, educação, religião, relações sociais, ciências sociais e religião*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Editora Escala, 2009.

ESTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: HUCITEC, 1978.

_____. *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. - (Raízes).

FERRÉ, Pere (Director). *Romanceiro Ibérico*. Lisboa: Instituto de Estudos sobre o Romanceiro Velho e Tradicional, 1999.

_____. *Romanceiro português da tradição oral moderna: versões publicadas entre 1828-1960*. Lisboa, Portugal: Fundação Galouste Gulbenkian, 2000. Vol. 1.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel – o Passo das Águas Mortas*. São Paulo: Hucitec, 1993.

FRANCO Jr., Hilário. *A Idade Média – nascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. *As utopias medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Coleção Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2006.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A Donzela Guerreira – Um estudo de gênero*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

GALVÃO, José Raimundo [et al]. *Tia Jana, uma história, uma memória*. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2009.

_____. *Linhas Cruzadas*. São Cristóvão: Editora UFS, 2010.

GARRETT, Almeida. *Obras completas de Almeida Garrett, volume I: Romances da tradição oral*. Lisboa: Empresa da História de Portugal Sociedade Editora, 1904.

_____. *Obras completas de Almeida Garrett, volume II: Romances da tradição oral/Romances com forma literária*. Lisboa: Empresa da História de Portugal Sociedade Editora, 1904.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução de Adelaina la Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HIRATA, Helena [et al]. *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOMERO. *Odisseia (em versos)*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

HUIZINGA, Johan. *O Declínio da Idade Média*. Tradução de Augusto Abelaira. São Paulo: Verbo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia – a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAMESON, Frederic. *Marxismo e Pós-modernismo. A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. *Montaillou: povoado occitânico*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEÃO, Mucio. *João Ribeiro*. Rio de Janeiro: Editorial Alba Limitada, 1934.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1990,

LIMA, Jackson da Silva. *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro*. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1977.

_____. *O Cão na Moita*. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe, 1989.

_____. *Estudos antropológicos, etnográficos e folclóricos em Sergipe*. Aracaju: Secretaria de Educação e Cultura/Subsecretaria de Cultura e Arte, 1984.

_____. *Palmares: Zumbi & outros textos sobre a escravidão*. Sociedade Editorial de Sergipe/ Secretaria de Estado da Cultura, 1995.

_____. *História da Literatura Sergipana V. II – fase romântica*. Aracaju: FUNDESC, 1896.

_____. *Os Estudos Filosóficos em Sergipe*. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe, 1995.

MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Introdução e notas de Braulio do Nascimento. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação. (Coleção Rodolfo Garcia, s.d.

MARQUES, Núbia N. *Aspectos do folclore em Sergipe*. Aracaju: Academia Sergipana de Letras; Prefeitura Municipal de Aracaju, 1996.

MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina*. In: MELO NETO, João Cabral de. *Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. Seleção de Antonio Carlos Secchin. São Paulo: Global, 1998.

MOTT, Luiz. *Sergipe Colonial & Imperial: religião, família, escravidão e sociedade – 1591 – 1882*. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviedo Teixeira, 2008.

MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Tempos, 1995.

NASCIMENTO, Bráulio do. *Romanceiro Tradicional – Cadernos do Folclore nº 17*. São Paulo: Mec, 1974.

NICOLA, Ubaldo. *Antologia ilustrada de filosofia: das origens à idade moderna*. São Paulo: Globo, 2005.

NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Tempos, 1995.

ORTIZ, Renato. Estudos Culturais. *Tempo Social (USP)*. São Paulo, junho 2004, p. 119-127.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho D'Água, 1992.

PIMENTEL, Altamar de Alencar [et al.] *Romanceiro de Tia Beta*. João Pessoa: Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos, 2007. il. [partituras; fotografias].

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

PROPP, Vladímir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravisch Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997.

REGO, José Lins do. *Histórias da Velha Totônia*. Ilustrações de Tomás Santa Rosa. Rio de Janeiro: 1985.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina (Org.). *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática: 1988.

RIBEIRO, Joaquim. *Folclore do açúcar*. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

- RIBEIRO, João. *O Folclore*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.
- ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____. *Contos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954a.
- _____. *Cantos Populares do Brasil*. Tomos 1 e 2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954b.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: 1986.
- ROSSIAUD, Jacques. *A prostituição na Idade Média*. Tradução Cláudia Schilling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- SILVA, Clodomir de Souza e. *Minha Gente: costumes de Sergipe*. Aracaju: J. Andrade, 2003.
- SILVA, Tadeu da (org.). *O que é afinal, Estudos Culturais?* 3ª edição. Belo horizonte: Autêntica, 2004
- SOUSA, Ângela de. *Contos de fada: Grimm e a literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1996.
- SPINA, Segismundo. *Presença da Literatura Medieval – Era Medieval*. Rio de Janeiro: 1991.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SUASSUNA, Ariano. *Seleta em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta – romance armorial-popular brasileiro*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio 1972.

SZURMUK, Mônica y IRWIN, Robert Mckee. (coords.). *Diccionario de estudios culturales latino-americanos*. México: Siglo XXI Editores: Instituto Mora, 2009 (Introdução).

TAVARES, Braulio. *Contando histórias em versos: Poesia e Romanceiro Popular no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

VANSINA, Jan. *La tradición oral*. Traducción de Miguel María Llongueras. Barcelona, Spain: Editorial Labor, s. a., 1966. (Nueva colección labor).

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funart: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Prólogo de J. M. Castellet. Traducción de Pablo di Masso. Barcelona: Ediciones Penínsulas, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

_____. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DISSERTAÇÕES, MONOGRAFIAS, ARTIGOS E RESENHAS

ALVARO, Bruno Gonçalves. *A Construção das Masculinidades em Castela no Século XIII: Um Estudo Comparativo do Poema de Mio Cid e da Vida de Santo Domingos de Silos*. Dissertação (mestrado). UFRJ/IFCS. Programa de Pós-Graduação em História Comparada, 2008.

ALVES, Francisco José. “Os intelectuais e a escravidão”. In: *Cinform*, Aracaju, 29 jan. 4 fev. 1996, p. 21.

BARRETO, Luiz Antônio. “Jackson da Silva Lima, um escritor e sua obra”. Disponível em: www.infonet.com.br/luisantoniobarreto/ler.asp?id=67892. Acesso em 04/04/2014.

BUSTOS, Guillermo. “Enfoque subalterno e historia latinoamericana: nación, subalternidad y escritura de la historia en el debate Mallon-Beverley”. *Fronteras de la Historia*. Bogotá, ICANH, 7 (2002), p. 229-250.

DESSONS, Gérard. “Jules Laforgue: a descultura de *Os Lamentos*”. In: Alea volume 7 número 1 janeiro-junho 2005, p. 13-36. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=1517-106X2005000100002&script=sci_arttext. Acesso em: 10/10/21014.

FERRÉ, Pere. *Algumas notas sobre a Bela Infanta Luso-brasileira*. In: *Anais da I Jornada Sergipana de Estudos Medievais*. Aracaju, Secretaria de Estado da Cultura, 1997, p. 45-58.

_____. *Subsídios para a história do Romanceiro Português*, in: *Anais da II Jornada Sergipana de Estudos Medievais*. Aracaju, Secretaria de Estado da Cultura, 1998, p. 21-68.

FERREIRA, Jerusa Pires. “Um roteiro para os estudos do medievo no Nordeste”. In: *Anais da I Jornada Sergipana de Estudos Medievais*. Aracaju, Secretaria de Estado da Cultura, 1997. pp. 95-104.

FIGUEIREDO, Carlos Vinícius da Silva. Estudos subalternos: uma introdução. Raído, Dourados, MS, v. 4, n. 7, p. 83-92, jan./jun. 2010. Disponível em www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/viewFile/619/522. Acesso em 04/01/2015.

FRESSATO, Soleni Biscouto. “Cultura popular: reflexões sobre um conceito complexo”. In: *O profano é sagrado na Bahia – imagens e representações da cultura popular*. Oficina Cinema-História. Núcleo de Produção e Pesquisas da Relação Imagem-História. Disponível em: olhodahistoria.org/culturapopular/artigos/culturapopular.pdf. Acesso em: 04/05/2014.

GROSSBERG, Lawrence. “Stuart Hall sobre raza y racismo: estudios culturales y las práctica del contextualismo”. In: *Tabula Rasa*, núm. 5 julio-diciembre, 2006, pp. 45-65.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LEMAIRE, Ria. “Repensando a história literária”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 58-71.

_____. “O medievo na dimensão cultural do homem europeu”. In: In: *Anais da I Jornada Sergipana de Estudos Medievais*. Aracaju, Secretaria de Estado da Cultura, 1997, p. 23-44.

LIMA, Jackson da Silva. “O conto popular em Sergipe”. In: *Anais da III Jornada Sergipana de Estudos Medievais*. Aracaju: Secretaria de Estado da Cultura, 1999. p. 141-148.

MALLON, Florência. “Promessa y dilema de los estudios subalternos. Perspectiva desde la historiografía latinoamericana.” In: LLEANA, Rodriguez (ed.). *Convergencia de tiempos. Estudios subalternos/contextos latinoamericanos. Estado, cultura, subalternidad*. Amsterdam: Rodipe, 2001: p. 117-154.

MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. “Édipo em Freud: o movimento de uma teoria.” In: *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 9, n. 2, p. 219-227, mai./ago. 2004. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-73722004000200008&script=sci_arttext. Acesso em: 05/10/2014.

MUNHOZ, Sidnei. “Fragmentos de um possível diálogo com Edward Palmer Thompson e com alguns dos seus críticos”. *Revista de História Regional*. V. 2, n. 2, inverno de 1997.

OLIVEIRA JÚNIOR, Ciro César Rocha de. *Migrações do imaginário: traços da mentalidade medieval no romanceiro sergipano*. Relatório final da pesquisa realizada com Bolsa de Iniciação Científica CAPES/UFS (agosto de 1997 – setembro de 1998). Orientador: Prof. Dr. Francisco José Alves. Departamento de História/UFS. 1998.

OLIVEIRA, Vânia D. Estavam. *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: estratégias e redes de resistência na construção da memória da cultura popular brasileira*. XIV Encontro Regional Anpuh-Rio – Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro, 19 a 23 de julho de 2010. UNIRIO. Disponível em: www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276722120_ARQUIVO_textoANP_UH2010-versãofinal.pdf. Acesso em 04/04/2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Quem reivindica alteridade?” In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 187-205.

ANEXOS

Seguem, abaixo, os quatro romances tradicionais constitutivos do *corpus* estabelecido para as análises literárias. Este Anexos objetiva facilitar, para quem não tem acesso ao livro *O Folclore em Sergipe*, de Jackson da Silva Lima, a leitura dos textos, os quais, não podemos esquecer, o folclorista registrou por escrito, gravando também a melodia, mas que constituem, em sua singularidade “vocalizada”, aquilo que Paul Zumthor chama “performance” (ZUMTHOR, 2014: p. 22-22).

Esse conceito implica que os textos – embora sejam o elemento que se constitui no suporte fixo de uma estória que migra no tempo e no espaço - são apenas *uma parte* de um momento em que eles foram *cantados*, num *instante de rememoração*, do qual gestos, olhares, o cenário, as roupas das pessoas, o próprio tom da voz de quem cantou, participam em toda a sua sutil realidade, conferindo a essas narrativas uma beleza, a qual os textos sozinhos só conseguem recuperar, em seu todo, na medida em que seu leitor faça algum esforço de imaginação, para tentar reconstituir o que teria sido o momento em que determinada romanceira transmitiu sua versão da estória.

Nesse sentido, ajudaria muito se a melodia que acompanhou a transmissão do poema pudesse ser conhecida. Por isso são apresentadas também, nesse Anexos, duas solfas, a da versão *Capitão de Armada*, de D. Caçula, e a de *Dagaldinha*, de D. Josefa Cruz. Todavia, para quem não sabe ler música, resta a leitura do texto transcrito pelo coletor Jackson da Silva Lima, o qual tenta recuperar toda a oralidade do evento, através dos recursos gráficos disponíveis: onomatopeias, reticências, travessões etc.

Comparecem ainda, neste Anexos, duas fotografias de duas romanceiras. Uma é de D. Maria dos Anjos Silva, de quem o folclorista sergipano colheu as versões *Dão Varão* e *Bernado Francisco*; a outra é de D. Albertina Vasconcelos Santos (“Caçula”), a qual forneceu a versão *Capitão de Armada*, as três versões analisadas na dissertação. As fotos foram reproduzidas aqui, junto com os romances e as solfas, a fim de oferecer, ao leitor sem acesso ao Romanceiro Sergipano, a possibilidade de visualizar o ambiente sociocultural e humano, de onde provêm as versões coligidas por Jackson da Silva Lima, facilitando, assim, sua aproximação a essas mulheres transmissoras da tradição ou, como diz o folclorista, “monumentos vivos das tradições populares” (1999: p.143).

ANEXOS I

FOTOGRAFIAS



Infermante Albertina Vasconcelos Santos ("Caçula"), sergipana de Maruim. Foto de Jorge Moreira.



Informante Maria dos Anjos Silva, sergipana de Malhador. Foto de Jorge Moreira.

ANEXOS II

OS TEXTOS DAS VERSÕES ANALISADAS

1.º *Dão Varão* (D. Maria dos Anjos-Malhador/SE)

_De sete filhas que tive
Não tive um filho varão,
Agora depois de velho
Em guerras me acabarão.

5 _Não chore, papai não chore,
Que eu sou teu filho varão;
_Tem os olhos agateados,
Tua voz conhecerão.
_Quando eu tiver em mei-de-gente
Minha vista está no chão

10 _De sete filhas que tive,
Não tive um filho varão,
Agora depois de velho
Em guerra me acabarão.

15 _Não chore, papai, não chore

Que eu sou teu filho varão...

_Tem o cabelo mui grande

Sua voz conhecerão:

_Dou garra de uma tesoura

Meu cabelo cai no chão.

20 _De sete filhas que tive,

Eu não tive um filho varão,

Que agora depois de velho

Em guerra me acabarão.

25 _Não chora, papai, não chora,

Que eu sou teu filho varão;

_Tem os ombros muito altos

E a voz conhecerão:

_Com o peso de uma espada

Logo eles abaixarão.

30 _De sete filhas que tive,

Eu não tive um filho varão,

Agora depois de velho

Em guerra me acabarão.

35 _Não chora, papai, não chora,

Que eu sou teu filho varão;

_Tem o seio muito alto,

Tua voz conhecerão:

_Com a força de uma toalha

40 Logo eles abaixarão.

Aí ela viajou. O filho do General foi quem engraçou-se dela:

_Minha mãe, eu só sorria

Com os olhos de Dão Varão,

Que os olhos de Dão Varão,

É mulher e homem não.

45 _Chamais, filho, chamais,

Chama ele pra o jardim:

Se ele fora homem

No cravo pegará,

Se ele for mulher

50 Numa rosa pegará

Mas que rosa tão bonita,

Tão bom de uma dama eu dar;

_Que cravo tão bonito

Pra um moço de bem botar.

55 _Mas, mamãe, eu só sorria

Com os olhos de Dão Varão,

E os olhos de Dão Varão

É mulher e homem não.

60 _Chamais, filho, chamais,

Chama ele pra um jantar,

Comida muito quente

Pra ele espatifar...

Se ele for mulher o dedo

65 Na língua passará,

E se for homem

Na farinha se pegará.

 _Minha mãe, eu só sorria

Com os olhos de Dão Varão,

70 Os olhos de Dão Varão

É mulher e homem não.

 _Chamais, filho, chamais

Chama ele lá pra loja,

Se ele fora homem

75 Nos laços pegará,
 Se ele fora homem
 Na espada é de pegar.

 Ô que laços tão bonito,
 Tão bom de uma dama eu dar;
 _Que espada tão bonita
 Pra um moço de bem jogar.

 Mas, mamãe, eu só sorria
 Com os olhos de Dão Varão,
 Os olhos de Dão Varão

85 É mulher e homem não
 _Chamais, filho, chamais
 Chama ele pra um jantar,
 Cadeiras altas e baixas
 Pra ele se assentar,

90 Se ele fora homem
 Na mais alta sentará,
 Se ele for mulher
 Na mais baixa é de assentar.

Ela sentou-se na mais alta.

_Minha mãe, eu só sorria

95 Com os olhos de Dão Varão,

Os olhos de Dão Varão

É mulher e homem não.

_Chamais, filho, chamais,

Chama ele p'ra o banho,

100 Se ele fora homem

O banho é de tomar,

Se ele for mulher

Desculpa tem pra dar.

Aí chegaram no poço, o rapaz tirou a roupa, foi tomar banho, ela, a bota enganchou. Aí ele disse ao vê-la chorar:

_De que chora Dão Varão

105 Que eu tou vendo você chorando?

_O sino da minha terra

Eu bem ouço ele tocando:

Foi minha mãe que morreu,

Meu pai já tá se enterrando,

110 A minha irmã mais nova

Eu bem ouço ela chorando.

Ele seguiu. Deu adeus ao rei e ao General, o pai do rapaz. Ela disse:

_Lidei sete anos de guerra,

Fui a Dona Lianor,

Só quem vai me acompanhar

115 É o filho do Generá,

Se botar a mão em cima de mim

A vida eu mando tirar.

O velho disse:

_De onde vem, filha minha,

Que já vem acompanhada:

120 _Donzela, saí daqui,

Donzela tornei voltar,

Só quem quis me acompanhar

Foi o filho do Generá,

Se botasse as mãos em mim

125 A vida eu mandava tirar:

_Marche, marcha, minha filha,

Pra igreja te casar.

Poema coligido em Aracaju, em 21-10-1974, (LIMA, 1977: p. 54-57).

2.º Bernardo Francisco (D. Maria do Anjos – Malhador/SE)

Esse homem viajou e ela cá ficou, não é? Ela cá se apaixonou por outro homem do mesmo nome. Aí quando foi uma noite, ele chegou tarde da noite, chamou por ela e bateu na porta:

Toc... toc... _ é,

Que as horas são de dormir?

_Sou eu, Bernardo Francisco,

Tua porta me mande abrir.

Bis

05 No descer da sua cama

Seu charpim ela quebrou:

No abrir da sua porta

Sua luz ela apagou;

Pegou ele pelo braço

10 P'o seu palácio puxou,

Em águas de alecrim

Seu corpo ela banhou.

Deita, Bernardo Francisco,

Que as horas são de dormir,

15 Se tu teme o meu marido

Ele está longe daqui;

Se teme ao meu pai
Ele hoje não vem cá;
Se teme a meus irmãos
20 Longe dessa terra estão.

 _Eu não temo a teu marido
Que atrás de tu ele está;
Eu não temo a teu pai
Que me deu tu p'eu me casar;
25 Não temo a teus irmãos
Qu'eles meus cunhados são.

 _Aí, marido meu,
A morte eu mereci:
Não me mate com uma faca
30 Que é morte de tirania,
Me mate com uma toalha
Que é morte de fidalguia.

 _Deixe amanhecer o claro dia
Que eu lhe farei assim:
35 Trinta padres pra levar,
Trinta pra encomendar,

E do povinho miúdo

Não terá conta e nem fim.

Trinta padres carregou

40 E trinta encomendou;

E do povinho miúdo

Nem teve conta e nem fim.

_Aí, Bernado Francisco,

Tua dama já é morta;

45 Quando tiver uma mulher

Queira mais do que a mim;

Quando tiver uma filha

Bote Diana como a minha;

Quando tu chamais por ela

50 Se lembra sempre de mim,

Que os braços que te abraçaram

Não têm mais força em si:

De dia carrega lenha

E de noite se queima a si.

Romance recolhido em Aracaju, em 21-10-1974, (LIMA, 1977: p. 93-95).

3.º Capitão de Armada (D. Caçula – Maruim/SE)

“Diz que era um dia que era um senhor...viagrou...casado...tinha três filhas. Ele viajou e deixou a mulher e as filhas. Nunca mais apareceu. Passou muitos anos, muitos anos, que ela esqueceu da feição dele. Quando ‘tava com muitos anos, as filhas ‘tavam moças, ele apareceu:

_O que é que a senhora dá

A quem trouxe ele aqui?

_Eu dou as telhas do meu sobrado, ô tão linda,

Que é de ouro e marfim.

05 _Eu não quero as tuas filhas,

Que elas não são para mim,

Sou um capitão de armada, ô tão linda,

Não existe por aqui.

Coitada de mim viúva,

10 Coitada de mim, coitada,

Com três filhas moças que eu tenho, ô tão linda,

Sem nenhuma ser casada.

_O que é que a senhora dá

A quem trouxe ele aqui?

15 _Eu dou uma das minhas filhas, ô tão linda,
Para contigo casar.

 _Eu não quero as tuas filhas,
Que elas não são para mim,
Sou capitão de armada, ô tão linda,

20 Não existe por aqui...

Mas a história é bonita, e é grande, e é muita coisa, mas não lembro o resto...”

Romance coletado em Aracaju, em 12-01-1971, (LIMA, 1977: p. 42-43).

4º. Dagaldinha (D. Josefa Cruz – Arapiraca/AL)

_Dagaldinha era uma moça,

Das moças mais respeitada;

Seu pai lhe seduzia

Pra ser sua namorada.

05 _Deus me livre, meu paizinho,

Paizinho de minha alma,

Deus me livre, meu paizinho,

De ser sua namorada.

_Minha velha, você não sabe

10 O que se deu em nossa casa,

Dagaldinha prometeu

De ser minha namorada.

_Me pegue Dagaldinha,

Bote na torre mais alta,

15 A comida que dás a ela

É de ser sardinha assada,

A água que dás a ela...

Cada mês um dedal d'água.

_Avistei meus irmãozinhos,
20 brincando com ouro e prata:
Deus te salve, meus irmãozinhos,
Mande dá-me um jarro d'água.

_Como é que eu te dou água,
Irmã minha renegada,
25 Faz sete anos e um dia
Que traz mamãe descasada.

_Avistei minha irmãzinha,
Sentada em sua cozinha:
Deus te salve, minha irmãzinha,
30 Mande dá-me um jarro d'água.

_Como é que eu te dou água,
Irmã de meu coração,
Que papai fez uma viagem,
Levou a chave na mão.

35 _Avistei minha mãezinha,
Sentada em sua almofada:
Deus te salve, minha mãezinha,

Mande dá-me um jarro água.

_Como é que eu te dou água,

40 Filha minha renegada,

Fizeste de mim cachorra,

Dos teus irmãos enteados.

_Avistei o meu pai rei,

Sentado em tua estrada:

45 Deus te salve, meu pai rei,

Mande dá-me um jarro água.

_Corre, corre, meus criados,

Vai dar água a Dagaldinha,

Depois da água bebida

50 Ela é minha namoradina.

.....

O caixão de Dagaldinha

Sete anjos carregou,

E o caixão do senhor rei

O diabo arrebatou.

Recolha feita na Barra dos Coqueiros/SE, em 10-10-1971, (LIMA, 1977: p. 68-69).

AS SOLFAS DE DUAS VERSÕES

CAPITÃO DE ARMADA (D. CAÇULA)

O que é que a sen - ho - ra de A quem trouxer de - a -
 qui - vem as te - plas do meu ser - graço O ra -
 tin - da que de ou - ro a mar - fim - ju -

DAGALDINHA (D. Josefa)

fol ga - dal di - na a se - ma mo - ça das ma - ças bui - na - pi - tu - las seu

grai lha se - du - zi - a pra ser su - va ma - mo - ra - da